UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

Bausteine
zur
Geschichte der deutschen Literatur

Herausgegeben
von
Franz Saran
Professor an der Universität Erlangen

XVII

Otto Spieß

Die dramatische Handlung in Goethes „Clavigo", „Egmont" und „Iphigenie"

Ein Beitrag zur Technik des Dramas

Halle a. S.
Verlag von Max Niemeyer
1918

1599
Ysp

Die dramatische Handlung

in

Goethes „Clavigo", „Egmont" und „Iphigenie"

Ein Beitrag zur Technik des Dramas

Von

Otto Spieß

184121
19.9.23.

Halle a. S.
Verlag von Max Niemeyer
1918

Germany

9.09
6

Literatur.

Vogt und Koch, Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 2, 1904.

Hans Gerhard Gräf, Goethe über seine Dichtungen, Bd. 3, 1903.

Heinrich Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, Bd. 1, 1902.

L. Hasper, Goethe als Dramatiker, 1889.

Mich. Lex, Die Idee im Drama bei Goethe, Schiller, Grillparzer, Kleist, 1904.

Ernst Zimmermann, Goethes Egmont, 1909 (Bausteine 1).

Georg Grempler, Goethes Clavigo, 1911 (Bausteine 5).

Otto Spieß, Die dramatische Handlung in Lessings „Emilia Galotti" und „Minna von Barnhelm", 1911 (Bausteine 6).

Inhalt.

Seite

Literatur v

Einleitung 1

Vorbemerkungen 3

Clavigo 4

§ 1. Die äußere Handlung Beaumarchais' 4
§ 2. Die äußere Handlung Clavigos 8
§ 3. Die Carloshandlung und die Folgehandlung 11
§ 4. Kritik der äußeren Handlung 13
§ 5. Die innere Clavigohandlung 13
§ 6. Ihre technische Bedeutung 19
§ 7. Zusammenfassung und Begriffsableitungen 23
§ 8. Beaumarchais' Entwicklung 24
§ 9. Maries Entwicklung 27
§ 10. Carlos und die Parteien 30

Egmont 31

§ 1. Akt I 31
§ 2. Akt II 36
§ 3. Akt III und die Bildersturmkette 38
§ 4. Die Volks- und die Klärchenszenen 44
§ 5. Kritik der Handlung 46
§ 6. Begriffsbestimmungen 52

Iphigenie 54

§ 1. Akt I 54
§ 2. Akt II 57
§ 3. Akt III 59
§ 4. Akt IV und V 60
§ 5. Kritik der Iphigenien-Handlung 63
§ 6. Kritik der Pylades-Handlung 67

Ergebnisse 70

Einleitung.

In einer früheren Arbeit (Bausteine Bd. VI) habe ich die dramatische Handlung in Lessings „Emilia Galotti" und „Minna von Barnhelm" untersucht. Ich ging dabei von der Beobachtung aus, daß der Begriff der „Handlung" keineswegs so klar und eindeutig sei, wie die Ästhetiker des Dramas, zuletzt Gustav Freytag, annehmen; daß man vielmehr erst durch induktive Untersuchungen feststellen müsse, was eigentlich im technischen Sinne „Handlung" sei, und daß es vermutlich mehrere Typen der Handlung gebe. Die Arbeit fand als Ergebnis, daß Lessing bewußt das Ideal der „Zielhandlung" gehabt habe, und konnte aus seinen Dramen Definitionen der „Handlung", des „Zieles", des „erregenden Momentes" usw. ableiten, die für alle Zieldramen gelten, aber auch nur für sie.

An dies Ergebnis knüpft die vorliegende Arbeit an. Sie setzt die induktiven Untersuchungen über die dramatische Handlung im technischen Sinne fort und wählt sich mit Absicht gerade Goethes „Clavigo", „Egmont" und „Iphigenie". Denn es läßt sich von vornherein vermuten, daß Goethe von Lessing auch im Technischen ganz wesentlich abweicht, da ihm, dem Stürmer und Dränger, dem Jünger der Lehre vom „Gefühl", ein ganz anderes Ideal von Drama vorschwebte als dem größten Sohn der Aufklärung.

Aber in noch anderer Hinsicht unterscheiden sich diese beiden großen Dramatiker. Lessing rang in jahrelangen Studien danach, sich begrifflich über das Wesen des Dramas und der Handlung klar zu werden, und hat seine Ansichten in der „Hamburgischen Dramaturgie" und der „Abhandlung über die Fabel" ausgesprochen. Goethe hat keine zusammenhängenden Aufsätze darüber geschrieben; er hat seine Vorstellungen davon nicht festgelegt, so viel er auch darüber nachgedacht haben muß. Vielmehr hat er seinem Gefühl

vertraut und nach ihm, nicht nach Begriffen, seine Dramen aufgebaut.

Daher bleibt uns nichts anderes übrig, als seine Anschauungen in seinen Werken aufzusuchen; wir müssen sie daraus ableiten, wenn wir sie begrifflich erkennen und fassen wollen.

Zum vollen Verständnis dieser Untersuchung ist freilich die Kenntnis meiner Arbeit über Lessings Dramen und der Saranschen Methode der Dramenzergliederung nicht zu entbehren.

Zitiert wird nach der Weimarer Ausgabe; außerdem, zur Bequemlichkeit der Leser, nach billigen Schulausgaben:

„Clavigo", herausg. von G. Böttticher, bei G. Freytag, Leipzig 1896.

„Egmont", herausg. von Ludwig Blume, bei B. G. Teubner, Leipzig.

„Iphigenie", herausg. von Veit Valentin, bei L. Ehlermann, Dresden.

Diese letzteren Angaben stehen in Klammern, außer bei „Iphigenie", wo sie sich mit denen der Weimarer Ausgabe decken.

Für die Anregung zu dieser Untersuchung und die Unterstützung dabei sage ich Herrn Professor Dr. Saran in Erlangen aufrichtigen Dank, zumal ich ihm die Unterscheidung der Dramentypen und die Aufstellung der Gefühlswellen im „Clavigo" verdanke. Bei der Darstellung der Handlung der „Iphigenie" bin ich den Angaben seiner Vorlesung über „Iphigenie" — in Halle im Sommer 1908 — vielfach gefolgt.

Vorbemerkungen.

Als Goethe den „Clavigo" schrieb, war er kein Anfänger mehr in der Technik des Dramas. Vielmehr hatte er schon in Leipzig den Stil der sächsischen Komödie, von dem ja auch Lessing ausgegangen war, kennen gelernt und in der „Laune des Verliebten" und den „Mitschuldigen" angewendet. In Straßburg aber ließ er diese Technik fallen. Wie sich seine Straßburger Lyrik von seiner Leipziger Anakreontik unterscheidet, so auch die dramatische Dichtung der späteren Zeit von den Leipziger Werken: das „Gefühl" des Sturmes und Dranges von dem „Witz" der Aufklärung. Das Volkslied und Shakespeare haben diese Wandlung bestimmt.

Aber nicht beherrscht. Denn Goethe ist Shakespeare nicht in den Einzelheiten seiner Technik gefolgt. Er ging vielmehr eigene Wege und suchte eigene Ideale zu erreichen, auch im Technischen. War der „Götz" mit seiner starken Nachahmung noch als Lesedrama gedacht — „Clavigo" wurde für die Bühne bestimmt und hat ja auch gleich vollen Erfolg als eins der wirksamsten Theaterstücke gefunden. Und wenn dieser äußere Erfolg auch den nächsten Dramen, „Egmont", „Iphigenie" und „Tasso", versagt blieb — dem „Egmont" sogar bis heute —, so liegt das nicht daran, daß auch sie wieder als Lesedramen gedacht gewesen wären; sie haben nur nicht die dramatische Wirkungskraft des „Clavigo".

Denn Goethe hat seine dramatische Technik nicht schnell und nicht leicht gefunden, so wenig wie Lessing. Mit jedem Drama, auch mit dem bühnenwirksamen „Clavigo", nähert er sich erst seinem neuen technischen Ideal; jedes Werk zeigt auch das Ringen um dies Ideal. Es konnte eben technisch nicht gleich bewältigt werden, aber bei jedem neuen Versuch tritt es deutlicher heraus und wird endlich im „Tasso" erreicht. In diesem rein technischen Sinne stellt daher „Tasso" die Höhe der Goethischen Dramatik dar; alle früheren Dramen sind Vorstufen.

Clavigo.

§ 1. Die äußere Handlung Beaumarchais'.

Wir beginnen mit einer technischen Zergliederung des „Clavigo".

Der erste Auftritt des ersten Aktes dient ganz der Exposition: er malt den Charakter Clavigos und Carlos', die Stellung Clavigos am Hofe und in der Öffentlichkeit, und gibt die Vorgeschichte: die Verlobung und ihren Bruch. Technisch hängt dieser Auftritt von der ersten bis zur letzten Zeile in sich zusammen, aber am Ende bricht er ab 53, 22 (14, 109). Er hat keine Fortsetzung im Drama. Das spätere Auftreten Clavigos, Anfang des zweiten Aktes 60, 2 (18, 1), und Carlos', Ende desselben Aktes 78, 25 (30, 428), folgen aus der Ankunft Beaumarchais' und nicht aus dem ersten Auftritt; daher ist der zweite Auftritt des ersten Aktes der Anfang einer neuen Kette.

Aus Gründen, die später klar werden, stellen wir hier erst einmal das Geflecht von äußeren Ereignissen dar, etwas summarisch freilich, aber anders wäre es bei seiner geringen Bedeutung für die eigentliche Handlung nicht gerechtfertigt.

Mit dem zweiten Auftritt 54, 1 (14, 110) beginnt also eine neue Kette von äußeren Geschehnissen; aber diese Kette läuft durch das ganze Drama hindurch. Sie selbst folgt aus der Vorgeschichte, der Verlobung und ihrer Aufhebung. Technisch hängt sie fest in sich zusammen. Scheinbare Brüche, zu ergänzende Glieder u. dgl. führen wir hier nicht an, obwohl sie bei der Untersuchung festgestellt werden mußten. Aber für die Darstellung der größeren Zusammenhänge sind sie unwesentlich.

Dieser zweite Auftritt dient der Exposition der Gegenpartei, der Familie Guilbert-Beaumarchais und ihrer Freunde. Er ist bis zur Ankunft Beaumarchais' bloße Exposition und enthält noch nichts, was vorwärts triebe. In ihn mündet aber mit dem Auftreten Beaumarchais' 57, 25 — 58, 1 (16, 199—202) ein neuer wichtiger

Faden ein, ebenfalls aus der Vorgeschichte, der Verlobung; Sophie hat ja diesem Bruder den unglücklichen Ausgang der Angelegenheit nach Paris berichtet und daraufhin hat Beaumarchais seine Reise angetreten. Er kommt nun, um den Fall zu untersuchen und seine Schwester Marie an Clavigo zu rächen, wenn sie unschuldig ist.

Er hat also genau genommen zwei Ziele, die miteinander verbunden, aber auseinander zu halten sind. Zunächst will er untersuchen, ob Marie an der Aufhebung der Verlobung schuldig ist. Stellte sich eine Schuld auf ihrer Seite heraus, so fände seine Untersuchung damit ihr Ende; dann hätte er nur „die Verachtung des Bruders" und „den Fluch des Vaters" für sie 54, 25/26 (14, 126/7), würde sie ihrem Schicksal überlassen und nach Paris zurückreisen. Ist sie aber unschuldig, „o dann alle Rache, alle, alle glühende Rache auf den Verräter!" 55, 1—2 (14, 129—30). Das ist das zweite Ziel.

Für die nächsten Auftritte ist das wichtig; dadurch entsteht nämlich eine Zielhandlung wie in „Emilia Galotti". Ob dadurch aber auch das ganze Drama zu einem Zieldrama wird, muß sich erst zeigen. Es sieht zunächst Ende des ersten und Anfang des zweiten Aktes so aus, als ob das Drama den Kampf zweier Parteien darstellen wolle, einer von Beaumarchais geführten Partei der Familie Beaumarchais, Guilbert, Buenco gegen die Partei Clavigo und Carlos um das Ziel: Rache, Strafe.

Tatsächlich ist auch das Verhalten Beaumarchais' bis Ende des dritten Aktes durch dies Ziel bestimmt. In die Pause zwischen Akt I und II fällt die Untersuchung, die Beaumarchais zu der Überzeugung führt, Marie sei unschuldig. Damit erreicht er sein erstes Ziel, Gewißheit über Clavigos Schuld, und nun setzt er sich, ebenfalls zwischen den Akten, das Hauptziel, die Rache an Clavigo wirklich auszuführen.

Dabei ist etwas auffällig. Der Augenblick der Handlung, wo Beaumarchais diesen Racheplan wirklich faßt, wäre ja das erregende Moment einer Beaumarchais- oder Rachehandlung. Aber daß das erregende Moment, zumal der Haupthandlung oder auch nur einer wichtigen Nebenhandlung, hinter der Bühne liegen sollte, wäre doch eine technische Ungeheuerlichkeit! Schon diese Beobachtung muß uns zur Vorsicht mahnen.

Beaumarchais kommt also zu dem Ergebnis, daß Marie unschuldig und Clavigo allein schuldig ist. Nun faßt er zwei Pläne,

erstens Maries Ehre durch eine Erklärung Clavigos wiederherzustellen, zweitens Clavigo zu demütigen, zu bestrafen. Das sind, ähnlich wie früher schon, zwei verschiedene Ziele, die jedoch miteinander zusammenhängen und einander schnell ablösen. Man erkennt: das erste Ziel wird immer schnell und ohne Schwierigkeit erreicht. Dann hat es die Bahn zum zweiten frei gemacht, das jetzt erst richtig in Angriff genommen werden kann.

Durch diese Ziele werden die nächsten Auftritte wirklich Teile einer Zielhandlung.

Die Verknüpfung von Akt I und II ist einfach. Um seine Pläne auszuführen, läßt sich Beaumarchais mit seinem französischen Freunde St. George bei Clavigo melden. Durch die Anmeldung 60, 4 (18, 1) und durch die Ankunft 61, 1 (18, 14) mündet diese Kette in zwei Ästen ein. Der weitere Zusammenhang ist deutlich.

Sein erstes Ziel erreicht Beaumarchais nun, als Clavigo vor St. George mündlich erklärt, daß Marie „ein Frauenzimmer voll Geist, Liebenswürdigkeit und Tugend" sei 69, 20—26 (24, 211—17), und ihm „niemals eine Gelegenheit gegeben habe, sich über sie zu beklagen, sie geringer zu achten". Mit dieser Erklärung geht St. George ab 70, 11 (25, 228) und verschwindet ganz aus dem Drama, ein Zeichen, wie wenig diese sehr schweigsame Gestalt nötig war.

Nachdem Beaumarchais sein erstes Ziel erreicht hat, ist sein weiteres Benehmen ganz von dem zweiten Ziele beherrscht, der Rache. Nur zu diesem Zweck verlangt er die schimpfliche schriftliche Erklärung 70, 24 f. (25, 239 f.). Dadurch bewirkt er, daß sich der Angegriffene zur Wehr setzt: Clavigo muß sich der Demütigung entziehen wollen 71, 9 f. (25, 251 f.).

Damit beginnt eine Clavigo-Handlung, siehe § 2.

Aber diese Abwehr wird nicht Clavigos Hauptsorge und Hauptziel. Denn mit ihm vollzieht sich eine Umwandlung, siehe § 5.

Beaumarchais läßt sich nicht auf Clavigos Gegenvorschläge ein. Er verfolgt entschlossen seine Rache weiter 73, 14 (27, 303) und erreicht tatsächlich, daß ihm Clavigo die geforderte Erklärung einhändigt 77, 26 (30, 406). Nur einen Aufschub der Veröffentlichung 75, 17 (28, 337) hat Clavigo erreichen können, „bis ich im Stande gewesen bin, Donna Maria von meinem geänderten, reuevollen Herzen zu überzeugen" 74, 27 (28, 337).

Darauf geht Beaumarchais nach Haus, berichtet dort Clavigos Absicht, Marie persönlich aufzusuchen, und überläßt es Sophie sie

darauf vorzubereiten. Dann fährt Beaumarchais nach Aranjuez zum französischen Gesandten, um ihm die Erklärung Clavigos zu zeigen und sie nach seiner Rückkehr drucken zu können. Entschlossen und kräftig verfolgt er also sein Racheziel weiter. Erst hier in Aranjuez wird er etwas gehemmt, und zwar durch den Gesandten selbst: „Es war ganz der Gedanke, der Wunsch unsers Gesandten, daß ihm Marie vergeben, und daß eine glückliche Heirat diese verdrießliche Geschichte endigen möge" 90, 22 (38, 200). Noch mehr aber bei seiner Rückkehr, als er sich von der Versöhnung überzeugen muß 90, 7 (78, 187).

So findet diese Zielhandlung schon im dritten Akt ein Ende. Nicht sie verbindet also die folgenden Akte mit dem dritten, sondern eine ganz anders geartete Handlung, wie wir in § 5 sehen werden.

Zunächst zu Beaumarchais zurück!

Bald nach der verhängnisvollen Unterredung Clavigos mit Carlos und dem neuen Verrat an Marie IV, 1 sucht Beaumarchais seinen Schwager auf und findet ihn nicht zu Haus: „Sein Pförtner sagt, er sei verreist, er wisse nicht, wohin, es wisse niemand, wie lange" 111, 1—3 (51, 442—44). Das macht ihn mißtrauisch. Aufgeregt kehrt er nach Guilberts Wohnung zurück, er ahnt Schlimmes 110, 6 ff. (51, 421 ff.). Die Furcht vor neuem Verrat erregt ihn heftig; er gerät in heftigen Zorn und schwört Rache.

In der Darstellung der Ereignisse und Seelenvorgänge in den Gestalten des Dramas folge ich Georg Gremplers erschöpfender Erläuterung: Goethes Clavigo, Bausteine Bd. V §§ 9—22.

Als der Kurier mit der Nachricht von Carlos' Haftbefehl eintrifft 112, 16 (52, 480), bricht Beaumarchais zuerst innerlich zusammen; er ist ganz ratlos und verzweifelt. Dann reißt ihn heißes Rachegefühl empor: er will Clavigo töten, er will ihn erwürgen und vernichten. Er tobt in seinem Rachedurst wie ein rasendes Tier und denkt nicht einen Augenblick an seine eigene Sicherheit. Buenco und Sophie reißen ihn von der geliebten Schwester weg und treiben ihn fast gegen seinen Willen zur Flucht: Buenco bringt ihn vorläufig in ein Versteck.

Aber die Sorge um Marie — nichts anderes — treibt ihn wieder hervor 121, 17 (58, 66). Er wagt sich nach Guilberts Haus, er handelt ohne Besonnenheit. Hierbei trifft er auf Maries Sarg und auf . . . Clavigo!, den er durchaus nicht gesucht hat. In

„glühender Wut" stößt er dem Verhaßten den Degen in die Brust und stillt so seinen Durst nach Rache 122, 9 (58, 78).

So erreicht er schließlich sein Ziel, aber nicht in einer Zielhandlung. Von bewußtem, planvollem Streben nach Rache ist keine Rede mehr; dazu gehörte doch mindestens, daß er seinen Gegner suchte. Aber Beaumarchais trifft Clavigo nur, weil ihm dieser in die Arme läuft. Wohl ist ein heißer, leidenschaftlicher Durst nach Rache vorhanden, aber kein überlegtes, planvolles Streben danach.

Und ferner ist die erste Begierde nach Rache, jene, die Beaumarchais aus Paris nach Spanien trieb und dem Gegner die schimpfliche Erklärung abnötigte, inhaltlich verschieden von diesem zweiten Anfall von Rachgier. Damals wollte er Rache haben für die erste Beleidigung, die Aufhebung der Verlobung und die Ehrenkränkungen Maries, jetzt will er Rache für den neuen Verrat und den hinterlistigen Anschlag auf seine eigene Freiheit. Die Leidenschaft ist dieselbe, der Anlaß ein anderer, auch der Grad und das Ziel der Leidenschaft. Zu Anfang will Beaumarchais den Gegner nur moralisch vernichten, jetzt will er ihn töten. Und was die Hauptsache bleibt, zuerst handelt er bewußt nach einem genau überlegten Plan; jetzt hat er überhaupt keinen Plan mehr, sondern die Leidenschaft geht bei der ersten günstigen Gelegenheit mit ihm durch.

Also kann nach dem dritten Akt von einer Beaumarchais-Zielhandlung nicht mehr die Rede sein; es handelt sich nur um eine Fortsetzung der Vorgänge in Beaumarchais' Seele. Vom Standpunkt der Lessingschen Technik aus wäre nach dem dritten Akt ein Bruch vorhanden. Aber an diesen Standpunkt sind wir nicht gebunden. Man muß vielmehr die ganzen Seelenbewegungen Beaumarchais' vom ersten Akt an bis zur letzten Szene des fünften Aktes als eine fortlaufende, in sich streng zusammenhängende Entwicklung betrachten, die sich aus dem dritten in den vierten Akt fortsetzt, also wirklich innere Einheit hat. Das zwingt dann zu einer anderen Auffassung der technischen Handlung.

Darüber handelt § 8, Beaumarchais' Entwicklung.

§ 2. Die äußere Handlung Clavigos.

Bis gegen die Mitte des zweiten Aktes bleibt Clavigo, vom Standpunkte der dramatischen Handlung aus betrachtet, untätig. Erst durch Beaumarchais' Angriff wird er veranlaßt zu handeln.

In seiner gefühlvollen, moralisch empfindenden Seele entsteht bei Beaumarchais' Erzählung schnell der ehrliche und heftige Wunsch, sein Unrecht wieder gutzumachen und Maries Verzeihung zu erlangen 72, 19 ff. (26, 280 ff.). Damit setzt er sich ein Ziel: es beginnt eine neue, selbständige Zielhandlung, die zweite des Dramas.

Die feste Hoffnung auf Vergebung bringt Clavigo sogar dazu, die geforderte Erklärung auszustellen 74, 22 — 77, 26 (28, 358 — 30, 405). Das ist zunächst ein Teil der Beaumarchais-Rache-handlung, verwebt sich aber mit dieser Clavigo-Vergebungshandlung dadurch, daß Clavigo nicht etwa nur gezwungen die Erklärung ausstellt, sondern damit die Versöhnung erreichen oder wenigstens vorbereiten will 74, 22 (28, 333).

Dann aber verteidigt er sein neues Ziel gegen Carlos' Versuch, ihn zu hemmen 80, 3 (31, 456). Dadurch wird die fünfte Szene des zweiten Aktes zu einem Teil der Clavigo-Handlung. Aus ihr zweigen Ende des zweiten Aktes zwei Fäden ab: ein Carlosfaden, von dem später die Rede ist, und ein Clavigofaden.

Clavigo geht nämlich zu Guilberts, bittet dort Sophie um ihre Fürsprache und bezaubert sie wieder, vgl. 82, 15 (32, 9). Diese läßt ihn dann im Vorzimmer allein, geht zu Marie und bereitet sie auf das Wiedersehen mit Clavigo vor. So wird auch der dritte Akt ein Teil dieser äußeren Clavigo-Handlung.

Sophie macht tatsächlich die Fürsprecherin Clavigos, weil sie fühlt, wie stark Marie noch an ihm hängt. Ihr schließt sich Guilbert an, aus Furcht vor den Folgen der Erklärung. Ehe sich die zwiespältige, geängstigte Marie noch entscheiden kann, stürzt der wartende Clavigo herein und erreicht durch seine leidenschaftlichen Worte echter Reue und echter Liebe die Vergebung 89, 4 (37, 161). Damit hat er auch sein Ziel erreicht und diese Zielhandlung ihr Ende gefunden.

Daran ändert nichts, daß er im vierten Akt unter Carlos' Einfluß von neuem mit Marie bricht und so die Versöhnung selbst wieder aufhebt. Er stellt sich jetzt eben ein neues Ziel: Verhinderung der Ehe, oder wird vielmehr durch Carlos für dies neue Ziel gewonnen. Vgl. § 3.

Ende des dritten Aktes endet also Clavigos Vergebungshandlung und in der letzten Szene auch Beaumarchais' Rachehandlung. Damit kommt die äußere Handlung auf einen toten Punkt. Beaumarchais hat seine Rache aufgegeben, Marie hat Clavigo verziehen, der Hochzeit

scheinen keine Hindernisse entgegenzustehen. Es ist keine dramatische Spannung mehr vorhanden. Wenn zwei „sich gekriegt" haben, ist kein Hörer mehr auf die Hochzeitsfeier auf der Bühne gespannt. Buencos Zorn über die Aussöhnung und seine Prophezeiung späteren Unglücks 90, 27 — 91, 5 (38, 204—10), sowie Beaumarchais' Einsicht, daß die Rückgabe des Papiers übereilt gewesen 91, 10 (38, 214), wirken viel zu schwach, um wirkliche Spannung entstehen zu lassen.

Das liegt daran, daß ein naiver Zuschauer, also einer, der das Drama noch nicht kennt, nichts von dem merken kann, was wirklich in Clavigo vorgeht.

Später, Anfang des vierten Aktes 99, 18 — 100, 16 (43, 171 —195), gibt Clavigo vor Carlos zu, daß er beim Anblick der „entstellten" Marie „erschrak", daß es ihm war, als wenn ihm „die kalte Hand des Todes übern Nacken führe", daß er vor den Menschen den Glücklichen nur „gespielt" habe. All das wird der Schauspieler wohl versuchen darzustellen — und an sich ist es eine dankbare Aufgabe —, aber er ist da in einer verzweifelten Lage. Die Gelegenheit dazu ist so kurz, geht so schnell vorüber, daß der unbefangene Hörer nichts davon bemerken und gewiß es nicht verstehen wird, zumal wenn die Marie, wie üblich, von einer jungen, hübschen, gesunden Liebhaberin gegeben wird. Auch verraten Clavigos Worte an sich nichts von dieser Stimmung, und wenn der Schauspieler sie auch mimisch zum Ausdruck bringt, so würde doch das gesprochene Wort als Sieger hervorgehen. Also wird es dem unbefangenen Hörer so gehen, wie dem Leser: erst nachträglich versteht er, daß gerade bei diesem Wiedersehen Clavigos Liebe erlischt. Ja, wenn man das deutlich empfände, wenn es so kräftig herausgearbeitet wäre, wie Shakespeare das an so wichtigen Stellen tut, das gäbe eine Spannung.

Immerhin läge auch dann ein neues technisches Ansetzen vor, was die Einheit vernichten würde.

Vielleicht liegt diese Schwäche in dem naturalistischen Stil des Dramas begründet, der auf größte Ähnlichkeit mit der Redeweise und dem Gebaren des Alltags ausgeht und den Monolog und das Beiseitesprechen als unnatürlich empfinden läßt; während sich der Stil der hohen Tragödie so hoch über die äußere Natürlichkeit setzt, daß es ihm bei Monolog und Beiseite mehr auf die erschütternden Ausbrüche einer kämpfenden und leidenden Seele ankommt als auf die Ähnlichkeit ihrer Äußerungen mit denen der täglichen Wirklichkeit.

Den Monolog hat Goethe dabei in diesem Drama zweimal verwendet: Anfang des zweiten Aktes läßt er Clavigo seine Unruhe über die Anmeldung der Franzosen aussprechen, und in der zweiten Szene des fünften Aktes wieder Clavigo seinen Schmerz, seine Reue, Angst und Verzweiflung vor dem Sarge Maries. Zu einem Beiseite konnte er sich hier wohl aus Stilgefühl nicht entschließen.

Wie dem auch sei — auch wenn man nicht dies ganze Geflecht des äußeren Geschehens, sondern die innere Entwicklung Clavigos für das Wesentliche der dramatischen Handlung erklärt, ein Standpunkt, auf den sich diese Untersuchung stellen muß — lahmt hier das Drama empfindlich und zerfällt, wie jede Aufführung bestätigt. Auch die Untersuchung des weiteren Zusammenhangs, dem wir uns jetzt zuwenden müssen.

§ 3. Die Carlos-Handlung und die Folge-Handlung.

Carlos wird in der letzten Szene des zweiten Aktes von Clavigos Entschluß, Marie zu heiraten, überrascht. Sofort setzt sein Widerstand ein, wird aber abgewiesen 80, 5 (31, 457). Nach seinen letzten Worten: „Da macht wieder jemand einmal einen dummen Streich" — scheint er für immer zur Untätigkeit gezwungen zu sein und sich damit abzufinden. Auch wird er im ganzen dritten Akt nicht mehr tätig; erst im vierten Akt tritt er, gleich in der ersten Szene, wieder auf.

Er überlegt sich, wie er Clavigo zur Besinnung und zur Umkehr bringen könne 92, 12 (39, 8), um ihn „vor einer Torheit zu bewahren"; er setzt sich also das Ziel, die Ehe zu verhindern.

Damit beginnt eine neue Zielhandlung, deren erregendes Moment hier liegt und die den ganzen vierten Akt beherrscht. So folgt auf die Beaumarchais-Handlung sofort diese Carlos-Handlung und löst sie ab. Sie folgt aber nicht geradenwegs aus ihr, sondern auf einem Umweg: aus der Beaumarchais-Handlung folgt die Clavigo-Handlung, aus ihr diese Carlos-Handlung. Damit erhält das Drama an dieser Stelle wieder kräftigen Fluß und neue Spannung.

Carlos erschüttert Clavigos Resignation zuerst durch Ironie, dann reizt er ihn durch immer deutlichere Sprache, bekämpft seinen moralischen Widerstand und erreicht schließlich, daß Clavigo seinen Eheplan aufgibt und auf Carlos' Vorschläge eingeht: Ende dieser zweiten Szene „verreist" Clavigo 107, 25 (49, 367), d. h. er geht in ein Versteck, wo ihn selbst „die heilige Hermandad" nicht findet,

und Carlos geht nach Haus, um die Anklage gegen Beaumarchais und einen Haftbefehl auszustellen 107, 27 (49, 369).

Die folgende dritte Szene des vierten Aktes ist zunächst Situationsmalerei: sie zeigt die wehmütigen Stimmungen und schwermütigen Gedanken Maries über ihr neues Glück. Mit Beaumarchais' Eintritt 110, 6 (51, 421) wird sie aber zu einem Stück der Carlos-Handlung: die angebliche Reise Clavigos wird wirksam, Beaumarchais und Marie beginnen ihren wahren Sinn zu ahnen. Mit dem Brief des Gesandten mündet der Carlosfaden — Haftbefehl — ein 112, 16 (52, 480). Daraus folgt nun die allgemeine Aufregung, der Tod Maries und Beaumarchais' Flucht.

Damit hat Carlos sein Ziel erreicht, die Ehe ist verhindert; aber auf ganz andere Weise, als er wollte, durch den Tod Maries, der nie in seiner Absicht gelegen, der wohl eine Folge seines Vorgehens ist, aber doch eine ganz unbeabsichtigte.

Das ist wichtig und neuartig. Damit verliert die fernere äußere Handlung die Verknüpfung durch Ziele. Zusammenhang ist auch weiterhin noch da, aber die Ereignisse folgen auseinander, ohne erstrebt zu werden.

Aus Maries Tod folgen die Vorbereitungen zur Beerdigung und der Leichenzug. Aus Clavigos Schuldgefühl und Sorge um Beaumarchais folgt sein nächtlicher Gang zu Carlos und das Zusammentreffen mit dem Leichenzug. Aus Buencos Teilnahme am Trauerzug die Möglichkeit für Beaumarchais zurückzukehren, daraus der Zusammenstoß mit Clavigo und Clavigos Tod. Und auch diese Ermordung war nicht das Ziel Beaumarchais', das er bewußt und planvoll verfolgt hätte, sondern die explosive Tat seines heißen Durstes nach Rache und seines jähen Temperaments. Auch der Abschluß, die Vergebung und die Versöhnungen, die Ankunft Carlos' und die Vorbereitungen zur Rettung Beaumarchais' folgen so aus dem Vorhergehenden. Der ganze fünfte Akt enthält kein Ziel mehr, sondern lauter Folgen aus dem Tode Maries und dem neuen Verrat Clavigos. Alle Ereignisse des fünften Aktes hängen also zwar unter sich zusammen und bedingen sich gegenseitig; aber sie bilden eine Folgehandlung und treiben als Abschluß die Ermordung Clavigos als gewaltsame Lösung der unversöhnlichen Gegensätze hervor.

§ 4. Kritik der äußeren Handlung.

Fassen wir unsere Beobachtungen zusammen.

1. Wohl besteht wirklich ein äußerer Zusammenhang aller Akte, ein einheitliches Geflecht von Fäden, aber es ist locker und zerfällt in drei Zielhandlungen, die Beaumarchais-Rachehandlung, die Clavigo-Versöhnungshandlung und die Carlos-Intrigenhandlung. Davon gehen die ersten beiden parallel nebeneinander her; sie werden dann von der dritten abgelöst. Diese treibt aus sich als letzte und neue Kette den fünften Akt hervor, der einen ganz anderen Charakter hat und eine reine Folgehandlung enthält.

2. Diese äußeren Handlungen sind aber technisch nicht die Hauptsache, sondern etwas anderes bewirkt den festeren technischen Zusammenhang der Szenen und eine tiefere Abhängigkeit untereinander. Das sind die seelischen Vorgänge in Clavigo, die wir daher wegen ihrer technischen Bedeutung besonders darstellen müssen.

§ 5. Die innere Clavigo-Handlung.

Georg Grempler hat in seiner Arbeit „Goethes Clavigo" die Seelenbewegungen Clavigos nicht nur ausführlich, sondern wirklich erschöpfend dargestellt. Ich folge ihm daher bei ihrer Darstellung, fasse sie aber kürzer und hebe vor allem ihre technische Bedeutung heraus.

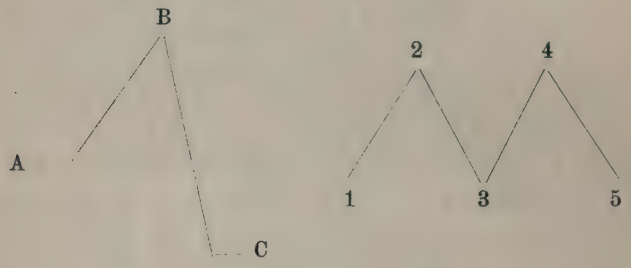
Grempler zeigt, daß in Clavigo das Gefühl — dies Wort im Sinne des 18. Jahrhunderts gebraucht — mit dem verständigen Denken, Egoismus, Eitelkeit und Ehrgeiz kämpft, und daß dieser Kampf in einer seelischen Wellenbewegung verläuft, die der Dichter scharf herausgearbeitet hat. Grempler bestimmt auch die Höhen- und Tiefpunkte dieser Bewegung.

Geht man diesen Seelenbewegungen Clavigos nach, so zeigt sich, daß sie in sich fest zusammenhängen, innere Einheit haben und durch das ganze Drama hindurchlaufen, von der ersten Szene des ersten Aktes bis zur letzten Szene des fünften Aktes. In auffallendem Gegensatz zu den äußeren Handlungen. Der eigentliche Seelenkampf beginnt im zweiten Akt und findet erst mit dem Tode Clavigos sein Ende. Er bricht nicht vorher ab noch kommt er auch nur zum Stillstand; und es handelt sich immer um diesen einen Kampf des „Gefühls" gegen Verstand und Selbstsucht.

Er hat eine Vorgeschichte, die des Dramas selbst. Durch die Verlobung stieg Clavigos Gefühlsleben auf den ersten Höhepunkt, durch die Auflösung aus ehrgeizigen Gründen fiel es auf seinen Tiefpunkt.

Man darf dabei nicht den Fehler begehen, allein Clavigos Liebe als sein Gefühlsleben anzusehen. Es handelt sich um mehr: zu der Liebe kommen noch Mitleid, Empfindsamkeit, Gewissen, moralischer Drang und religiöses Gefühl hinzu. Diese Gefühlsmasse steigt und fällt zusammen, ringt mit dem Verstand, der Selbstsucht, dem Ehrgeiz, unterliegt oft und siegt schließlich.

Man kann die Wellenbewegung aufzeichnen.[1]) Vor der Bekanntschaft mit Marie hat Clavigos Gefühlsleben weder Höhe noch



Tiefe; es hält sich auf einem Nullpunkt: A. Erst vom Erwachen der Liebe an steigt es auf die erste Höhe B, die Zeit der Verlobung. Dann kühlt sich seine Liebe und jene ganze Gefühlsmasse ab und sinkt bis zur gänzlichen Vorherrschaft des Ehrgeizes, der Berechnungen, der Vergnügungen, C. Eine einfache Welle, aber von großer Höhe und großer Tiefe.

Diese Gefühlsbewegungen liegen in der Vorgeschichte, gehören daher nicht zur Handlung, pflanzen sich aber in das Drama hinein fort. Gleich in die erste Szene des ersten Aktes. Das stolze Selbstgefühl und die hoffnungsvolle Zuversicht Clavigos 49, 4—15 (11, 1—15), in der Skizze oben Punkt 1, weicht bei Erwähnung Maries einer resignierten Stimmung: das empfindsame Gefühl regt sich: 50, 7—11 (11, 21—27), Punkt 2. Aber nur kurze Zeit, gleich wird es von stolzen Gedanken und ehrgeizigen Wünschen wieder

[1]) Vgl. dazu die Beilage 1.

unterdrückt: 50, 28—51 (12, 32—44), Punkt 3. Aber wieder regt sich das Gewissen: sein Treubruch quält ihn, Maries Unglück beunruhigt ihn: 51, 15—18; 52, 4—9; 52, 17—19 (12, 55—57; 13, 69—73; 69, 79—81), Punkt 4. Diese Depression überwindet Clavigo erst bei dem Gedanken an den Hof und seine zukünftigen Erfolge: 53, 4—11 (13, 92—98), Punkt 5.

Das gibt zwei Wellen hintereinander, in denen die Wellentäler immer den Tiefstand des Gefühls, die Wellenberge die Regungen der Empfindsamkeit, des Gewissens, der Sehnsucht darstellen. Sie sind lange nicht so bedeutend wie die wuchtigen Wellen der Vorgeschichte und der folgenden Akte, sie deuten die großen Wogen nur an, aber sie hängen mit der Welle der Vorgeschichte fest zusammen und auch mit denen der nächsten Akte. Ganz anders also, als die Fäden der äußeren Handlung, die hier bekanntlich abbrachen 53, 22 (14, 109). Denn diese Stimmungen in Clavigos Seele setzen sich in den zweiten Akt hinein fort.

Eben hatte er seine Gewissensbedenken zum Schweigen gebracht, jetzt werden sie durch die Anmeldung der Franzosen wieder geweckt: die Welle steigt 60, 4—9 (18, 1—8), Punkt 6. Trotz seines energischen: „Weg!" wird er allein nicht damit fertig; erst die Unterhaltung mit den Fremden läßt sie ihn vergessen und erregt seinen Ehrgeiz und Stolz 62, 20 — 64, 17 (19, 51 — 20, 79 ff.); die Welle fällt (Punkt 7). Aber bei Beaumarchais' Erzählung kehren die alten Gefühle, durch Reue verstärkt, wieder: Clavigo wird ernst, unsicher, verwirrt, entsetzlich verlegen, schließlich eine wehrlose Beute seines überstarken Schuldgefühls. Er gibt die mündliche Ehrenerklärung ab, der Stolze demütigt sich 69, 14—26 (24, 211—13, 217). Aber nicht aus Furcht vor Beaumarchais, sondern durch sein moralisches Gefühl gezwungen. Das hat hier wieder eine Höhe erreicht (Punkt 8).

Bei den schimpflichen Bedingungen, die ihm Beaumarchais stellt, erwachen in Clavigo wieder die Furcht vor einem Skandal und seinen Folgen, Ehrliebe und Selbstsucht und drängen die moralischen Bedenken zurück: er weigert sich zunächst, eine schriftliche Erklärung von sich zu geben 71, 9 (25, 251). Die Welle fällt (Punkt 9).

Erst als ihn Beaumarchais allein läßt, sammelt sich Clavigo. Wohl greift er zuerst ratlos und verzweifelt zum Degen, aber sofort melden sich das warnende Gewissen und die angeborne Herzensgüte.

Das Gewissen bringt ihn zur vollen Erkenntnis seiner Schuld. Der Wunsch erwacht, Marie um Vergebung zu bitten. Seine leicht entzündliche Phantasie wird lebendig und redet ihm ein, er liebe Marie noch; der Wunsch nach Vergebung wird zur Absicht, die Absicht zum Entschluß, der Überschwang des Gefühls gibt ihm die feste Hoffnung auf Erfolg, und offen bekennt er seine Schuld: 72, 23—27 (26, 286—289), Punkt 10.

Auf dieser Höhe hält sich sein Gefühl längere Zeit. Clavigo fühlt echte Reue, er will sein Unrecht wieder gutmachen und bittet Beaumarchais um die Hand seiner Schwester. Trotz dessen schroffer Abweisung demütigt er sich zum zweitenmal tief und macht sein Schicksal ganz von Marie abhängig. Er ist entschlossen nachzugeben, weil Beaumarchais die gute Sache vertritt. Er demütigt sich zum drittenmal und läßt sich, sogar in Gegenwart der Bedienten, die schimpfliche Ehrenerklärung in die Feder diktieren.

Noch einmal bäumen sich Stolz und Selbstgefühl auf, als er das schimpfliche Papier von sich geben soll: 78, 1—3 (30, 406—10), Punkt 11. Doch die herzliche Reue behält die Oberhand: 78, 9—10 (30, 415—20), Punkt 12.

Aber sie unterdrückt nicht völlig den Ehrgeiz und den höfischen Ehrbegriff: allein gelassen bedauert Clavigo sofort die Ausstellung der Erklärung als Voreiligkeit: 78, 20—24 (30, 425—27), Punkt 13.

Auch dieser Rückfall unter die Herrschaft des Egoismus geht vorüber. In Wahrheit ist das moralische Gefühl in Clavigo stärker. Das zeigt sich darin, daß es sich sogar gegen einen so beredten Immoralisten wie Carlos behauptet. Clavigo lehnt seine heimtückischen Vorschläge ab, weist seine sarkastischen Bemerkungen zurück und bleibt auf seinem Entschluß, Marie zu heiraten, bestehen: 80, 26—28 (32, 474—75). Damit erreicht sein Gefühlsleben eine neue Höhe: Punkt 14. Sein überschwängliches Gefühl und seine lebhafte Phantasie malen ihm das Glück der Versöhnung so bunt und leuchtend aus, daß die Wirklichkeit ihn bald enttäuschen muß: er hat Maries Krankheit ganz übersehen.

Zunächst bleibt sein Gefühl wieder längere Zeit auf dieser Höhe: in der Unterredung mit Sophie zwischen Akt II und III, und während der ersten Szenen des dritten Aktes, solange er im Nebenzimmer darauf wartet, vor Marie vorgelassen zu werden. Er ist ganz beherrscht von moralischem Trieb, Phantasie, Liebe,

Sympathie und Mitleid; diese treiben ihn vorwärts, daß er unangemeldet ins Zimmer dringt.

Doch sobald er die bleiche, entstellte Marie erblickt, wird er enttäuscht und ernüchtert, wie er selbst dem Freunde erzählt. In diesem Augenblick wird in seinem Herzen wenigstens ein Gefühl gehemmt: die Liebe. Die anderen behalten ihre Kraft, ja das Gewissen regt sich sogar stärker und läßt ihn seine Schuld doppelt schwer empfinden. So verliert sein moralisches Gefühlsleben nichts von seiner Aufrichtigkeit, wohl aber von seiner Freudigkeit und Natürlichkeit, also von seiner Kraft. Vgl. 99, 20—22 (36, 117—19). Und damit beginnt die Welle abzuebben (Punkt 15).

Trotz seiner schwärmerischen Worte, mit denen er den anderen und sich seinen Schrecken verbergen will, treibt ihn eigentlich nur noch das Gefühl der Pflicht vorwärts: er wirft sich Marie zu Füßen und erhält ihre Verzeihung 89, 7—8 (37, 160—63). Das ist ein neuer Wellenberg, die höchste Höhe seines ganzen, moralischen Gefühlslebens, und darum die technische Höhe der Mitte: Punkt 16.

Doch sofort beginnt der Fall. Bei den überschwänglichen Worten Clavigos blickt Marie auf; bisher hatte sie ihn nicht sehen wollen und ihm den Rücken gekehrt. Wieder erschrickt Clavigo über ihr Aussehen. Ihm ist, „als ob die kalte Hand des Todes mir über den Nacken gefahren sei". Der natürliche Schauder des Gesunden vor dem unheilbar Kranken faßt ihn — doppelt stark bei einem künstlerisch fühlenden Schriftsteller. Jetzt weiß Clavigo, daß er Marie nicht mehr liebt, daß er nur noch Mitleid und inniges Erbarmen mit ihr hat 89, 4 (37, 161). Die Welle fällt wieder: Punkt 17. Wohl redet sich Clavigo noch in Glücksgefühl hinein: er spielt den Glücklichen, begrüßt den eintretenden Beaumarchais als Bruder und betont: „Ich bin der glücklichste Mensch unter der Sonne" 90, 5—6 (38, 185): Punkt 18. Aber kaum spricht Marie den Wunsch aus, er möge sich entfernen, so gehorcht er sofort. Die Lage ist ihm mehr als unbehaglich, und er bedarf der Ruhe und Einsamkeit, um zu sich zu kommen.

Daß dieser Seelenzustand Clavigos bei keiner Aufführung dem unbefangenen Hörer deutlich wird, haben wir oben gezeigt. Erst wer das Drama gründlich studiert, begreift, was hier in Clavigos Seele vor sich geht und was Goethe beabsichtigt hat. Für solchen Kenner hat diese Szene dann ein ergreifendes Leben. Sie entspricht durchaus der „Umkehr" der Zielhandlung, dem Beginn der fallenden

Handlung, wo die bisher siegreiche Partei anfängt, sich gegen ihren Willen von ihrem Ziele zu entfernen. Das bisher siegreiche „Gefühl" Clavigos erhält einen schweren Stoß. Die Liebe, die in allen menschlichen Beziehungen, aber ganz besonders zwischen Mann und Weib doch nur möglich ist, wenn nicht geradezu körperliche Abneigung besteht, ist in ihm erloschen. Damit fällt eine der stärksten Stützen der übrigen, der moralischen Gefühle aus; für jeden Zuschauer, der das durchschaut, entsteht jetzt die neue Spannung: Wie wird sich Clavigo nun zu der versprochenen Ehe stellen? Wie wird sich seine ganze Persönlichkeit, in der doch auch Ehrgeiz, Eitelkeit und das Bedürfnis nach Schönheit eine kräftige Rolle spielen, auf diese gänzlich veränderte Sachlage einstellen?

Und bald regen sich wieder die egoistischen Triebe und Gefühle, vor allem der Ehrgeiz 97, 3—10 (42, 116—24): Punkt 19. Nicht nur ist Clavigo im Grunde enttäuscht, er fürchtet auch, daß seine einflußreichen Gönner am Hofe und die Öffentlichkeit seine Verlobung mißbilligen werden. Gegen diese Stimmungen und Gedanken setzen sich sein Mitleid, Schuldgefühl, lebhaftes Temperament und seine Phantasie zur Wehr 93, 1—15 (39, 15—22): Punkt 20. Er malt sich das Glück eines idyllischen Familienlebens aus und der freundschaftlichen Harmonie mit seiner Braut. Aber Carlos' Spott und Vorwürfe erregen Clavigos Ärger. Eitelkeit, Selbstgefühl und Ehrgeiz erwachen wieder: er will die Hoffnung auf den Ministersessel nicht fahren lassen 95, 17—96 (41, 86—107): Punkt 21. Wohl weiß er, daß die geplante Heirat seine Stellung am Hofe untergräbt, aber noch ist das moralische Gefühl und die Hoffnung auf idyllisches Glück stark: „O, wer Maries Herz besitzt, ist zu beneiden!" (Punkt 22).

Doch auf die Dauer kann diese Gefühlsschwärmerei dem rücksichtslosen Spott des Freundes nicht standhalten, zumal Carlos nur ausspricht, was Clavigo selbst undeutlich fühlt. Schritt für Schritt vernichtet Carlos Clavigos Ideale, die Hoffnung auf inneres Glück, auf idyllische Harmonie. Clavigo gerät in steigende Verwirrung, er fürchtet, sich vor den Leuten lächerlich, ja verächtlich zu machen, und von den Hofjunkern als Feigling angesehen zu werden. Das moralische Gefühl verliert, der Selbsterhaltungstrieb gewinnt an Boden. Schließlich weiß Clavigo nicht mehr aus noch ein. Völlig ratlos und verzweifelt wirft er sich dem Freunde an die Brust: Carlos soll ihn „retten" 101, 15—16 (45, 216). Der hat nun,

wenn auch nicht leichtes, doch gewonnenes Spiel. Er entwickelt ausführlich seine Theorie vom Recht des „außerordentlichen" Menschen. Und wenn sich Clavigo auch für einen „kleinen" Menschen erklärt und nicht die Kraft, die Willensstärke hat, die Ziele, die ihm Carlos vorschlägt, ebenfalls zu wollen, so läßt er sich doch wider seine besseren Gefühle von Carlos bestimmen: der Verstand übertäubt das moralische Gefühl. Schließlich geht er sogar auf Carlos' gemeine Intrige gegen Beaumarchais ein 106, 11. 16—17 (48, 336; 49, 358). Damit kommt sein Gefühlsleben auf den tiefsten Punkt: Egoismus und Ehrgeiz haben Sympathie, Mitleid und Gewissen überwunden und vorläufig zum Schweigen gebracht (Punkt 23).

Aber in der Einsamkeit des Verstecks regt sich das Gewissen sofort wieder und versetzt Clavigo in Unruhe 118, 9 (56, 1): Punkt 24. Er will Carlos aufsuchen und wird mit Entsetzen Zeuge der Vorbereitungen zum Leichenzug Maries. Jetzt fassen ihn Angst um die frühere Braut, Schmerz, Gewissensqualen, tiefe Reue und echtes Schuldgefühl und verdichten sich endlich zu dem Verlangen, Marie noch einmal zu sehen und mit ihr zu sterben 120, 12—16 (57, 43—44): Punkt 25. Doch regt sich der Selbsterhaltungstrieb und die Angst vor dem Bruder und halten Clavigo zurück 120, 16—20 (57, 46—50): Punkt 26. Wieder treibt ihn das Gewissen vorwärts 120, 20—21 (57, 50—51): Punkt 27, und wieder hemmt ihn die egoistische Angst 120, 21 (57, 51): Punkt 28. Doch als sich der Sarg in Bewegung setzt, bricht das edle Gefühl vollständig durch 121, 2—5 (57, 53—55): Punkt 29. Unbekümmert um die Folgen und tief erschüttert, in aufrichtiger Reue, steht er am Sarge. Das religiöse Gefühl tritt hervor, Clavigo setzt seine Hoffnung auf das Jenseits, Friede kommt in sein Herz und gefaßt und gelassen erduldet er den Tod von Beaumarchais' Rächerhand als Sühne seiner Schuld. Das ist der letzte und höchste Punkt seines Gefühlslebens.

§ 6. Technische Bedeutung.

Nach dem bisher Dargelegten liegt es auf der Hand, daß wir in „Clavigo" nicht wie in „Emilia Galotti" einen äußeren Kampf zweier Parteien um ein Ziel, sondern einen inneren Kampf zweier Seelenkräfte eines Menschen um den Sieg haben. Der Seelenkampf selbst ist die dramatische Handlung geworden. Dabei durch-

läuft der Held leidend und kämpfend eine Entwicklung, deren er sich gar nicht bewußt zu sein braucht. Er verändert sich wenigstens teilweise; der eitle, ehrgeizige, unternehmungslustige Höfling wird zu einem reuigen, frommen, weltüberdrüssigen Privatmann. Diese vollständige Sinnesänderung ist niemals Clavigos bewußtes Ziel, auch nicht das Ziel seiner edleren Gefühle, sondern der bis zuletzt unsichtbare Richtungspunkt der Entwicklung und ihr schließliches, überraschendes Ergebnis.

Damit werden zwei Punkte der Entwicklung des Helden auf den ersten Blick technisch wichtig: der Beginn des Kampfes und sein Ende; nach bisherigem Sprachgebrauch das erregende Moment und die Katastrophe.

Der Kampf in der Seele Clavigos verläuft nun in einem fortwährenden Auf und Ab, in einer Wellenbewegung, die der Dichter scharf herausgearbeitet hat. Wenn wir die kleineren Wellen nicht beachten und die der Vorgeschichte als nicht zur Handlung gehörig ausschalten, sind die folgenden Punkte die wichtigsten.

1. Der Punkt, wo durch Beaumarchais' Einwirkung Clavigos moralisches Gefühl erregt wird und zu steigen beginnt. Die früheren Regungen des Gewissens sind daneben unwesentlich, weil sie aus sich heraus nicht die Kraft fanden, auf die folgende Höhe zu steigen. Das bewirkt erst Beaumarchais' Rachehandlung 72, 23 (26, 286).

Dieser Punkt entspricht dem erregenden Moment der Zielhandlung, der Kampf beginnt: Punkt 10 der Welle.

Damit wird auch sofort ein Ziel sichtbar, und zwar das Ziel, das die eine Hälfte der Seele des Helden im Kampfe gegen die andere erreichen möchte, hier die Sühne für eine frühere Schuld durch Vergebung und Versöhnung.

2. Punkt. Die edle Hälfte der Seele erringt nun in längerem Kampf einen vorläufigen Sieg. Das ist der erste Höhepunkt im Drama selbst und stellt technisch die erste Höhe der Handlung dar. Das Ziel, die Sühne, scheint erreicht zu werden 89, 7—8 (37, 160): Punkt 16 der Welle.

3. Punkt. Durch Carlos' Einwirkung beginnt aber wieder der Kampf der egoistischen Triebe in Clavigos Seele und ihr allmähliches Erstarken und Überwiegen über das „Gefühl". Das ist die erste Umkehr: Punkt 21 der Welle. Sie beginnt da, wo Clavigo den Vorhaltungen Carlos' Raum gibt 95, 17 ff. (41, 86 ff.). Vorbereitet wird sie schon Ende des dritten Aktes, als beim Anblick Maries

Clavigos Liebe stirbt 101, 15 (45, 216). Aber die bewußte Abwendung beginnt erst in der Unterredung mit Carlos.

4. Punkt. Das führt zu dem Tiefpunkt des Gefühlslebens, dem Verrat an Marie und Beaumarchais 106, 11 (48, 336). Er liegt also in der Umkehr, ist aber ein auffallender Wendepunkt der Handlung. Dafür fehlt bislang ein technischer Ausdruck. Wir nennen ihn daher den Tiefpunkt: Punkt 23 der Welle.

5. Punkt. Darauf folgt der wichtige Punkt, wo das unterdrückte Gefühl sich wieder kräftig regt: beim Anblick des Leichenzuges 119, 2 (56, 12): Punkt 25 der Welle. Wieder würde die Welle nicht durch eigene Kraft steigen, wieder bedarf es einer äußeren Einwirkung. Aber diesmal ist es kein lebendiger Mensch, der als Gegner wie Beaumarchais oder als Freund wie Carlos die edlere Hälfte der Seele wachruft oder die niedere stärkt, — hier ist es ein Ereignis, der Tod Maries, der als Folge des eigenen Tuns erkannt wird und so das Gewissen in seiner ganzen Kraft weckt. Dieser ist eine zweite Umkehr und nimmt die erste aufsteigende Richtung von 1 nach 2 wieder auf. Er leitet auf den

6. und letzten Punkt, die Katastrophe, den endgültigen Sieg des moralischen Gefühls über Egoismus und Eitelkeit: Punkt 29 der Welle, 121, 2 — 122, 10 (57, 53 — 59, 105).

Dies Schema ist einfach, aber dennoch reicher als das der Lessingschen Zielhandlung. Diese kannte nur vier Hauptpunkte: Erregendes Moment, Höhe, Umkehr und Katastrophe. Davon entsprechen die ersten drei unseren Punkten 1, 2 und 3. Aber schon diese Katastrophe ist wesentlich anders als die in der „Emilia". Dort ist sie der vierte Punkt der Reihe nach und der tiefste Punkt der Umkehr auch dem Wesen nach: die endgültige Niederlage der zu Anfang siegreichen Partei. Hier ist der 4. Punkt, die Niederlage, nur ein Rückschlag, der überwunden wird; er hat Maries Tod zur Folge, und diese seine Wirkung wirkt wieder auf die Handlung zurück in Punkt 5 und treibt sie auf 6. Nur darin gleichen sich natürlich die Lessingsche Katastrophe und diese, daß sie den Abschluß bringen; sie sind das Ende. Aber im Zieldrama ist sie die endgültige Niederlage der anfangs siegreichen Partei; hier der endgültige Sieg des schon zu Anfang siegreichen, dann eine Zeitlang zurückgedrängten Gefühls.

Der Tiefpunkt (4), die zweite Umkehr (5) als Wiederbeginn der jetzt siegenden Entwicklung sind neu, auch die Katastrophe (6)

als entscheidender Endsieg. Man kann sie auch die zweite Höhe, die letzte Höhe nennen und vermeidet damit die irreführende Benennung Katastrophe.

Ganz eigenartig ist diese Handlung aber im Gegensatz zur Zielhandlung durch ihre Abhängigkeit von äußeren Einflüssen.[1]) In der „Emilia Galotti" bleibt die Handlung aus sich heraus in Bewegung. Die Angreifer setzen sich selbst ein Ziel, kommen ihm sehr nahe, wecken dadurch den Widerstand der Angegriffenen und unterliegen schließlich. Hier ist das alles anders.

Clavigos moralisches Gefühl kommt nicht von selbst in starke Bewegung, sondern erst durch Beaumarchais' Rachehandlung. Ein Ziel setzt auch er sich selbst: Versöhnung. Damit bewirkt er u. a. auch Carlos' Gegenhandlung. Diese wirkt nun wieder bei 3 auf Clavigos Entwicklung ein. In dieser neuen Richtung geht die Entwicklung auf Punkt 4 los. Da bewirkt sie, wieder über sich hinausschießend, Maries Tod. Dieser wirkt wieder auf Clavigo zurück, bei 5, und treibt die Entwicklung auf die letzte Höhe.

Wenn man nun noch beachtet, daß auch Beaumarchais' Rachehandlung durch Clavigo selbst hervorgerufen wird, nämlich durch die Aufhebung der Verlobung in der Vorgeschichte, so ist ganz klar, daß fast alle die äußeren Einwirkungen letzten Grundes von der inneren Entwicklung Clavigos selbst hervorgerufen sind, daß diese also in jedem Sinn die Hauptsache und im technischen Sinn die „Handlung" ist.

Merkwürdig sind die Teile II—III und IV—V der Handlung. Bei II erreicht die Handlung die erste Höhe; das moralische Gefühl erzeugt den festen Entschluß, das Vergehen wieder gutzumachen. Aber beim Anblick der entstellten Marie erlischt plötzlich die Liebe. Hier wirkt von außen die Krankheit ein und bereitet die Umkehr vor. An dieser Krankheit ist Clavigo teilweise unschuldig, sie hat ja schon vor dem Bruch der Verlobung bestanden; aber daß sie so stark geworden, ist doch auch eine Folge seines Betragens. Insofern hängt sie mit der Vorgeschichte wenigstens teilweise zusammen. Hier wirkt sie sehr stark ein, hemmt die Aufwärtsbewegung 1—2 völlig, aber raubt dem moralischen Gefühl noch nicht die Herrschaft. Wohl aber biegt sie die aufsteigende Linie I—II in die Wagerechte II—III um.

---

[1]) Vgl. dazu Beilage I, 4: Der Aufbau der Handlung.

Ähnlich liegt es bei dem Stück IV—V. Bei IV noch die völlige Unterdrückung des Gewissens und Zustimmung zu Carlos' Intrige. Aber kaum läßt Carlos den Freund allein, so beginnt sich in Clavigos Seele Sorge um Marie und Beaumarchais zu melden und treibt ihn auf die Suche nach Carlos. Hier verläßt also Clavigos Entwicklung von sich aus die absteigende Richtung und biegt ganz aus eigener Kraft in die Richtung IV—V um.

§ 7. Zusammenfassung und Begriffsableitung.

Clavigo enthält also zwei Arten von „Handlung":

1. zwei äußere, Zielhandlung und Folgehandlung,
2. eine innere, rein seelische „Entwicklung".

Die zweite ist die beherrschende, die dramatische im technischen Sinne, diejenige, die den Zusammenhang und die dramatische Wirkung des „Clavigo" bedingt, obwohl die unter 1. sich sehr vordrängen und den reinen Eindruck stören.

Von sich aus kommt die Entwicklung nicht zustande und nicht vorwärts. Die äußeren Handlungen lassen die innere entstehen und umgekehrt. Der Zusammenhang sowohl der kleinsten Glieder der inneren Handlung wie auch der äußeren Ziel- und Folgehandlungen wird aber immer durch die seelische Entwicklung des Helden bewirkt.

Wir nennen daher solche Handlung eine „Entwicklungshandlung" und solch Drama ein Entwicklungsdrama. Es ist deutlich, daß sich Goethe mit dem Clavigo von der Lessingschen Technik entfernt und daß er nach einer ganz anderen Art von Drama strebte als „Emilia" ist.

Natürlich passen auf solch Drama die Definitionen nicht mehr, die wir aus Lessings Drama für alle Zieldramen abgeleitet haben. Wir müssen daher neue dramentechnische Begriffe ableiten. Nur die Definitionen für Stoff, Fabel und Drama behalten auch hier ihre Gültigkeit.

Für das Entwicklungsdrama vom Typus des Clavigo gelten folgende Begriffe:

Die Handlung ist eine Entwicklung, eine Folge von Zuständen und Vorgängen in der Seele des Helden. Sie hängen lückenlos zusammen und offenbaren einen Kampf zweier Gruppen von seelischen Trieben und Gefühlen, die miteinander um die Herrschaft ringen.

Dieser Kampf drängt auf einen bestimmten seelischen Vorgang als Abschluß der Bewegung hin, das „Ziel", den Richtungspunkt

der Entwicklung. Er ist dem Helden nicht bewußt und nicht mit seinem Ziel zu verwechseln. Clavigo strebt nach Versöhnung mit Marie und erreicht statt dessen nach ihrem Tode Sinnesänderung, Läuterung.

Das erregende Moment ist der Punkt, wo der Kampf in der Seele des Helden stark und deutlich beginnt.

Auf dem ersten Höhepunkt wird der Sieg der einen Gefühlsgruppe scheinbar erreicht.

In der ersten Umkehr beginnt die andere Gruppe zu erstarken.

Auf dem Tiefpunkt der Umkehr hat sie einen vorläufigen Sieg errungen.

In der zweiten Umkehr erstarkt wieder die erste Gruppe.

Auf dem letzten Höhepunkt wird das Ziel der ganzen Entwicklung wirklich und endgültig erreicht.

Die Handlung zwischen erregendem Moment und erstem Höhepunkt kann man die erste steigende Handlung, die zwischen zweiter Umkehr und zweiter Höhe die zweite steigende Handlung nennen. Dann ist der Teil zwischen erster Umkehr und Tiefpunkt die fallende Handlung.

Die Höhe ist das Stück der Handlung zwischen dem ersten Höhepunkt und der ersten Umkehr; die Tiefe das Stück zwischen dem Tiefpunkt und der zweiten Umkehr.

Die Vorbereitung der ersten Umkehr hemmt die erste steigende Handlung, die Vorbereitung der zweiten Umkehr hemmt die fallende Handlung.

Damit könnten wir die technische Beurteilung dieses Dramas abschließen. Wir werfen aber noch einen Blick auf Beaumarchais' und Maries Entwicklung sowie auf Carlos' Stellung zu den Parteien, weil darin Goethes Technik noch deutlicher wird.

§ 8. Beaumarchais' Entwicklung.

Auch Beaumarchais durchläuft ähnlich wie Clavigo eine Gemütsbewegung mit Hoch- und Tiefpunkten.[1])

In der Vorgeschichte lebt er in behaglicher Ruhe in Paris (Punkt 1). Da erreicht ihn die Nachricht von Clavigos Treulosigkeit 68, 23—25 (24, 192). Damit beginnt sein Gefühl sich leidenschaftlich zu erregen: Zorn und Rachgier erwachen und treiben ihn nach Madrid (Punkt 2).

[1]) Vgl. Beilage I, 2: Beaumarchais-Wellen.

So tritt er ins Drama ein, außer sich vor Erregung, voll tiefen Mitleids mit der unglücklichen Marie, voll enthusiastischer Hoffnung, sein gutes Recht selbst in Spanien zu finden. Aber er hat seinen Zorn gebändigt: sein strenges Gerechtigkeitsgefühl fordert eine reine, unparteiische Erzählung der ganzen Geschichte (P. 3): 59, 20—22 (18, 244—45). Erst daraufhin gibt er seinem Stolz und Ehrgefühl wieder die Zügel locker und entbrennt in wildem Durst nach Rache (Punkt 4): 61, 9—10 (19, 19—20).

Diese Gefühle: Entrüstung, Zorn, Erbitterung und Stolz beherrschen ihn jetzt vollständig, auch wenn er sich mit großer Überlegung und Besonnenheit verstellt, zu Anfang seiner Erzählung kalt und gelassen bleibt und Clavigo sogar schmeichelt. Sie wachsen allmählich zu Rachsucht und fanatischer Wut an. Nicht nur demütigt er den überraschten Clavigo tief und zwingt ihn, zunächst mündlich Maries Unschuld einzuräumen, er trotzt ihm schließlich auch die schimpfliche schriftliche Ehrenerklärung ab. Damit erreicht sein Rachegefühl den ersten Höhepunkt (5): 75, 22—77 (29, 373—30, 405).

Sofort aber setzt nun eine absteigende Bewegung ein. Sein Gerechtigkeitsgefühl kommt zur Geltung. Er verspricht, wenn auch widerstrebend, einen Versöhnungsversuch Clavigos bei Marie abzuwarten, ehe er die Erklärung drucken läßt (6): 78, 3—17 (28, 353). Diese Abkühlung des Rachegefühls schreitet weiter fort. Durch den französischen Gesandten in Aranjuez bekommen die vernünftigen Erwägungen noch mehr Gewicht (7): 90, 22—25 (38, 200—202). Versöhnlicher gestimmt tritt Beaumarchais in die große Szene zwischen Clavigo und Marie. Freilich reizt der Anblick des Treulosen wieder seinen Zorn (8): 89, 20. 23 (37, 172. 178), aber nur für kurze Zeit. Er findet sich rasch mit der Versöhnung ab, der letzte Rest des Grolls schwindet, offen und ehrlich söhnt er sich mit Clavigo aus. Das Rachegefühl erreicht seinen tiefsten Stand (9): 90, 7—12 (38, 187).

Doch als Beaumarchais den Clavigo nicht zu Hause trifft, steigt es wieder an (10): 110, 10—111 (51, 421). Aufgeregt kehrt er zurück; er ahnt Schlimmes. Die Furcht vor neuem Verrat erregt ihn heftig. Er gerät in wütenden Zorn.

Bei der Gewißheit von Clavigos neuem Verrat kommt die Aufwärtsbewegung zum Stehen. Beaumarchais ist ganz ratlos und verzweifelt. Er versinkt in stumpfe Unentschlossenheit und fühlt sich vernichtet (11): 114, 15—16 (53, 500).

Aber aus dieser Verzweiflung reißt ihn heißes Rachegefühl in ganz plötzlicher Steigerung mit Riesenkraft empor. Er tobt in wilder Raserei: er will Clavigo töten und schwelgt in Vergeltungsgedanken (12): 114, 27—28 (53, 515).

Erst bei Maries Ohnmacht verliert das Rachegefühl etwas an Kraft. Mitleid und Liebe zur Schwester nehmen von ihm Besitz (13): 116, 3—5 (55, 568). Er möchte bei ihr bleiben. Buenco und Sophie müssen ihn förmlich von ihr wegreißen und zur Flucht treiben. In seinem Versteck fühlt er Sorge und Unruhe um das Schicksal der Schwester. Diese treiben ihn wieder nach Guilberts Haus. Dabei trifft er auf Maries Sarg, und tiefer Schmerz erfüllt ihn ganz.

Aber sobald er Clavigos Stimme hört, steigt das Rachegefühl zu glühender Wut. Zum Äußersten gereizt, stößt er Clavigo den Degen in die Brust 122, 5—9 (58, 78). Wut und Zorn rauben ihm fast den Verstand. Das Rachegefühl erreicht seinen zweiten Höhepunkt (14).

Mit Clavigos Leben schwindet auch Beaumarchais' Wut. Ohne Zaudern vergibt er als Erster dem Sterbenden auf seine Bitte 123, 6 (59, 96—99). Die angeborene Gutherzigkeit behält das letzte Wort: das Rachegefühl ebbt ab (15).

Die Beaumarchais-Wellen verlaufen also ähnlich wie die Clavigo-Wellen. Sie beginnen in der Vorgeschichte, 1 und 2, erreichen im Drama zweimal eine Höhe, 5 und 14, und haben dazwischen einen Tiefpunkt (9).

Den Anstoß erhalten sie durch die Vorgeschichte; dann steigt die Welle aus eigener Kraft weiter auf die Höhe 5. Von 6 an wirkt die äußere Clavigo-Handlung ein, beschwichtigend, die Welle abebbend; von 9 an die Carlos-Intrige, antreibend, erregend; bei 14 bis 15 die Folgehandlung des fünften Aktes, wieder beruhigend. So ist auch diese „Entwicklung" durchaus abhängig von den äußeren Handlungen.

Merkwürdig ist, wie bei dieser Betrachtung die Beaumarchais-Rachehandlung der Akte I—III mit der unbewußten Entwicklung in Akt IV und V zu einer Einheit zusammenwachsen. Aber den großen Einfluß, den Beaumarchais auf die Entwicklung Clavigos ausübt, hat er nicht durch seine eigene Entwicklung, sondern durch die äußere Rache — und die äußere Folgehandlung. Die äußere Rachehandlung bewirkt das erregende Moment der inneren

Clavigo-Handlung, aber schon nicht mehr die erste Höhe. Und auch die zweite Höhe wird schon durch Maries Tod, nicht erst durch Clavigos Tod bewirkt.

§ 9. Maries Entwicklung.

Auch Maries Seelenleben zeigt eine ähnliche Wellenbewegung.[1]) Sympathie, Liebe, Herzensgüte und sanftes Gefühl auf der einen Seite kämpfen mit Stolz, Eifersucht, Haß und Anwandlungen von Rachegefühl auf der anderen Seite. Schließlich siegen Herzensgüte und entsagende Liebe.

Diese Gefühlsbewegung beginnt in der Vorgeschichte. Zunächst lebt Marie unbefangen und ohne Erregungen mit der älteren Schwester zusammen (1): 65, 27—66 (22, 130). Dann erweckt Clavigos Verehrung und Liebe auch in ihrem Herzen Zuneigung, Liebe, Schwärmerei. Durch die Verlobung steigt ihr ganzes Gefühlsleben auf den ersten Höhepunkt (2): 55, 13—15 (15, 140).

Von dieser Höhe stürzt sie der Verrat des Geliebten herab. Langsam erwachen in der Brust des gütigen Mädchens Gefühle wie verletzter Stolz, Eifersucht, selbst Haß. Aber immer wieder regen sich Gutherzigkeit und „volle, warme Liebe". Ihre Stimmungen wechseln außerordentlich rasch. Beaumarchais' Brief aus Paris stärkt ihren Mädchenstolz, ihr Ehrgefühl; aber doch zittert sie um Clavigos willen vor dem Erscheinen ihres Bruders. Sie will Clavigo laufen lassen und sich einen anderen Liebhaber nehmen, aber kommt doch nicht von ihm los. Erst durch Beaumarchais' Ankunft kommt sie zeitweilig ganz unter seinen Einfluß. Der Bruder impft ihr sein starres Tugend- und Ehrgefühl ein. Der beleidigte Stolz und die gekränkte Tugend bekommen jetzt die Oberhand. Sogar heftiger Zorn gegen den ehemaligen Geliebten erfüllt sie. Sie will Clavigo bestraft sehen 73, 14—15 (27, 308). Hier scheint ihre frühere Neigung in das Gegenteil verkehrt; sie erreicht einen Tiefpunkt (3).

Aber da Haß und Rachedurst ihr nicht recht natürlich sind, tritt bald ein Wandel in Maries Denkart ein. Bei der Nachricht, der reuige Clavigo komme selbst, ist Marie einer Ohnmacht nahe. Noch ist ihr Unwille groß, aber die alte Neigung regt sich schon wieder. Auf der einen Seite kämpfen Zorn und Haß, Ehrgefühl

[1]) Vgl. Beilage I, 3.

und Stolz gegen Liebe und Güte auf der anderen 82, 6—7 (32, 2). Aber der Einfluß dieser letzteren beiden wächst langsam, die Welle steigt (4).

Mitten in den Kampf ihrer Gefühle tritt Clavigo persönlich hinein. Noch sträuben sich Stolz nnd Ehrgefühl gegen die Verzeihung, aber die geheime Zuneigung wird wieder mächtig. Schließlich siegen Liebe, sanftes Gefühl, angeborene Gutherzigkeit über Stolz und von außen geschürtes Rachegefühl und kommen völlig zur Herrschaft. Marie vergibt dem Treulosen und bekennt, sie liebe ihn wie früher 89, 21—22 (37, 180—182). Damit erreicht ihr Gefühlsleben wieder einen Höhepunkt, den ersten im Drama (5).

Bis hierher kann man das Gefühlsleben Maries, soweit es sich innerhalb des Dramas zeigt, im Wesentlichen als einen Kampf bezeichnen. Auf der einen Seite stehen edle Gefühle wie Liebe und Güte, auf der anderen niedrige Triebe wie Haß und Rachsucht. Von hier ab spielen aber Haß und Rache keine Rolle mehr, und doch setzt sich das Auf und Ab in ihrer Seele fort. Das ist sehr auffallend und vom technischen Standpunkt auch wichtig.

Maries Stimmung hält sich nicht lange auf der Höhe. Sie wird ihres Glückes nicht recht froh. Trotz gelegentlicher Versuche zu scherzen ist ihre Seele niedergedrückt. Daran ist zum Teil ihre Krankheit schuld, zum Teil aber auch die dämmernde Erkenntnis der veränderten Lage. Wohl fühlt sie manchmal Hoffnung und träumt „mutige, jugendliche Träume". Aber sie fühlt jetzt doch deutlich den Abstand zwischen dem einfachen Bürgermädchen und dem hochstrebenden und geistig weit über sie hinausgewachsenen Clavigo 110, 1—3 (50, 398). Sie ahnt, daß dies Verhältnis nicht von Dauer sein kann (6).

Sowie sie auf ihres Bruders Angesicht den Zug der Bedrückung sieht, packt sie Unsicherheit und Angst. Sie ahnt sofort das Richtige 110, 13—14 (51, 425). Ihre plötzliche Blässe, ihr Zittern verrät deutlich Furcht vor einem neuen Verrat Clavigos. Ihr bebendes Herz klopft ängstlich, sie wird fast ohnmächtig; schließlich versetzt ihr das unbändige Schlagen des Herzens die Luft (7).

Dieser Verschlimmerung des körperlichen Zustandes geht eine wachsende seelische Erregung parallel. Marie wünscht sich jetzt den Tod als Erlösung. Und als Clavigos neuer Treubruch gewiß wird, fühlt sie, daß sie diesen zweiten Verrat nicht überleben kann (8): 113, 9—12 (53, 497).

Und sofort setzt die Lösung der seelischen Spannung ein. Aber kein Haß und keine Rachgier regen sich mehr, sondern Marie ergibt sich in ihr Schicksal. Sie ringt sich zu völliger Entsagung durch. In richtiger Erkenntnis des Wesens des Geliebten verzichtet sie auf ihn. Sie zürnt ihm nicht mehr. Liebe und Güte allein erfüllen ihre Seele beim Tode (9): 115, 25—27 (55, 554).

Man kann auch diese letzten Seelenbewegungen des vierten Aktes in Wellenform zeichnen. Von der Höhe bei der Versöhnung mit Clavigo sinkt ihr Glücksgefühl erst langsam, dann schnell bis auf den Tiefpunkt, wo der zweite Verrat des Geliebten sicher wird. Da ist der Schmerz am größten. Aber dann hebt sich die Welle wieder, wenn auch nur schwach, zu einem neuen Wellenberg, dem Verzicht, der endgültigen Lösung aller Spannungen.

Aber diese Bewegungen erlebt Marie passiv, noch passiver als die der ersten Akte. Dort empfand sie doch wenigstens Anwandlungen von Stolz, Eifersucht, Haß — und diese wehrten sich gegen die guten Gefühle in ihrer Brust, ein Kampf war deutlich zu beobachten. Hier liegt nur ein Erdulden vor. Sie besitzt zu einem Kampf nicht mehr die Kraft und nicht mehr die Verkennung der Beweggründe ihres Geliebten: sie erleidet ihr Schicksal wehrlos.

Und weiter. Was im ersten Teil der Welle im Kampf gegen Stolz und Rachgier aufstieg, war ihre Liebe; dies Gefühl brach auf dem Höhepunkt durch. Jetzt fehlen Stolz und Rachedurst ganz; und ihre Liebe bleibt sich durch den ganzen zweiten Teil gleich. Etwas anderes als vorher fällt zuerst und steigt dann wieder etwas, nicht mehr das ganze „Gefühl", sondern nur das Gefühl des Glücks, der inneren Ruhe.

So stellen die Wellenbewegungen in Maries und Beaumarchais' Seele ebenfalls eine „Entwicklung" dar. Deshalb könnte man sie Nebenhandlungen nennen. Sie werden zu Anfang stark von der Haupthandlung bestimmt, wirken aber sonderbar genug wenig auf diese zurück. So bewirkt z. B. nicht die seelische Verfassung Maries bei ihrem Tode die Läuterung Clavigos, sondern ihr Tod allein, also ein Teil der äußeren Handlung. Ähnlich bei Beaumarchais. Nicht seine „Entwicklung", sondern seine Rachehandlung greift bestimmend in Clavigos Entwicklung, die Haupthandlung, ein.

§ 10. Carlos und die Parteien.

In starkem Gegensatz zu den drei Gefühlsmenschen Clavigo, Beaumarchais und Marie steht Carlos. In ihm herrschen Verstand und zielbewußter Wille. Nicht als ob er ganz ohne Gefühl wäre! Der Egoist Carlos ist in seiner Lebensführung meistens und in seiner Theorie ganz Egoist; aber, ohne es selbst recht zu merken, in seinem Verhältnis zu Clavigo Altruist. Hier wenigstens überläßt er sich seinem Gefühl und gibt Beweise starker und uneigennütziger Freundschaft.

Aber sein Gefühlsleben innerhalb des Dramas kennt kein heftiges Auf und Ab. Solche Naturen handeln im Leben — und daher auch im Drama — nur mit Überlegung und aus eigenem Willen. Sie eignen sich daher ganz besonders für ein Zieldrama — und sind daher in der dramatischen Literatur aller Zeiten zu einem festen Typus geworden: dem Intriganten.

Auch in diesem Drama erschöpft sich die technische Bedeutung dieser Gestalt mit der technischen Bedeutung der Carlos-Zielhandlung. Wie Beaumarchais die edlen Gefühle in Clavigo weckte und in dramatische Bewegung brachte, so unterstützt Carlos die niederen in Clavigos Seele und beeinflußt sie verhängnisvoll.

Daher sind die Parteien dieses Dramas nicht mehr so einfach zusammengesetzt wie in „Emilia Galotti", wo der Prinz und Marinelli auf der einen Seite stehen und mit der Familie Galotti und der Orsina auf der anderen um den Besitz Emilias ringen, sondern hier geht die Trennungslinie der Parteien mitten durch Clavigos Herz. Die eine Partei besteht aus seinen niederen Trieben, Egoismus, Ehrgeiz, Eitelkeit — dem berechtigten Wunsch nach Weiterentwicklung seiner Fähigkeiten und nach größerer Wirksamkeit — und aus Carlos; die andere aus seinen edlen Gefühlen und Marie, Beaumarchais und den Guilberts. Diese Parteien kämpfen miteinander und ihr Kampfplatz ist Clavigos Seele. Nicht auch Beaumarchais' und Maries Herz! Diese leiden wohl, und leiden mehr als Clavigo, aber ungeteilt, nicht zerrissen, nicht im Bürgerkrieg der Leidenschaften eines und desselben Herzens.

Egmont.

Noch in Frankfurt hat Goethe nach der Vollendung des „Clavigo" den Egmont begonnen.

In diesem Werk nimmt er die dramatische Technik des „Götz" wieder auf. Auch der „Urfaust" und der vollendete „Faust" scheinen mir nach diesem dramatischen Ideal gebaut zu sein, das für Goethische Technik sehr bezeichnend ist, aber weit unter der Wirkungskraft der Entwicklungstechnik bleibt.

Nur eine genaue Betrachtung kann seine Eigenheiten zeigen.

§ 1. Akt I.

Der erste Aufzug des Dramas beginnt mit dem „Armbrustschießen". Diese Szene ist einfach gebaut, trotzdem vier Personen darin auftreten. Je mehr Teilnehmer eine Szene hat, desto mehr kann sich ja das Geflecht der Fäden verwickeln. Doch ist das hier und bei allen andern Volksszenen des Dramas nicht der Fall. Die ersten Worte Soests und Jetters 173, 6—12 (1, 1—6) folgen aus dem Schützenfest der Soldaten und Bürger; dahinein mündet aus derselben Situation das Auftreten Buycks, der mitschießen will 173, 15 (1, 71), ebenso später das Auftreten Ruysums, der mitfeiern will 174, 11 (1, 19); dann läuft das gemeinsame Gespräch aller als zusammenhängende Kette weiter.

Dem Zweck nach ist dieser Auftritt Exposition des Volkscharakters, der politischen Lage, der Rolle, die Egmont in den letzten Kriegen gespielt hat und jetzt im Herzen des Volkes spielt, der kirchlichen Verhältnisse usw. Ihn durchzieht eine zusammenhängende Kette von Motiven, aber auffällig genug bleibt sie ohne technische Verbindung mit dem Folgenden. Am Ende bricht sie ab 183, 14 (5, 214); es folgt nichts weiter aus ihr.

Der zweite Auftritt „Palast der Regentin" folgt nicht aus dem ersten, sondern aus der Vorgeschichte, dem Bildersturm in Flandern, vgl. 185, 4—22 (6, 242).

Zwischen dem „Armbrustschießen" und dieser Szene braucht nur wenig Zeit zu liegen, z. B. nur ein paar Minuten, soviel wie die Bühne zur Verwandlung braucht. Wir können aber auch annehmen, dieser zweite Auftritt folge nach ein paar Tagen oder Wochen oder Monaten auf das Armbrustschießen. Goethe läßt uns darin volle Freiheit, ganz wie Shakespeare. Wie anders in „Clavigo" und „Iphigenie"!

Nehmen wir an, Auftritt 2 folge sofort auf den ersten, so liegt der Bildersturm in der Vorgeschichte des Dramas; sonst wäre er als Zwischengeschichte des Aktes zu betrachten, die sich kurz vor Beginn des zweiten Auftrittes zugetragen hätte. Für alle Teile der Handlung, die aus dem Bildersturm folgen, ist er natürlich die Vorgeschichte.

Von Kleinigkeiten abgesehen ist diese ganze zweite Szene eine geschlossene Kette.

Gleich zu Anfang laufen zwei kleine Seitenfäden ab.

1. Die Jagd wird abbestellt 183, 18 (6, 215), denn die Nachricht vom Bildersturm hat der Regentin alle Freude an Zerstreuungen verdorben. Dieser Faden endet hinter der Bühne mit Bruch.

2. Der Beamte Macchiavell wird persönlich herbefohlen wegen der Briefe 183, 19 (6, 216). Dieser Faden mündet mit Macchiavells Auftreten bald darauf wieder ein 184, 23 (6, 237).

Der weitere Zusammenhang ist einfach. In zweierlei unterscheidet sich diese Szene stark vom „Armbrustschießen".

1. In der Tonart. Statt harmloser Fröhlichkeit und Lebenslust atmet sie Sorge, Unruhe, bange Erwartung. Der Hörer fühlt: hier beginnt etwas; hier hat schon etwas begonnen, das ernste Folgen nach sich ziehen muß.

2. Es sind Willensmotive eingeflochten. Wille ist da und wirkt, Ziele tauchen auf und werden erstrebt. Eine Zielhandlung scheint zu beginnen.

Die Regentin muß zu der eingetroffenen Unglücksbotschaft Stellung nehmen. Sie hat schon vor dem Auftritt mit Macchiavell darüber gesprochen und ihm aufgetragen, einen Brief an den König aufzusetzen 184, 24 (6, 237); den Inhalt läßt sie sich genau erzählen; zuletzt gibt sie den Auftrag, den Brief so fertig zu stellen und ihr

zur Unterschrift vorzulegen. Dann soll der „bewährte Vaska“ damit nach Madrid reisen 192, 23 (10, 403). Sie will also selbst dem König Philipp die Nachricht überbringen lassen, und zwar in ihrer eigenen Darstellung.

Welches Ziel hat sie dabei? Will sie sich von aller Schuld freisprechen? Will sie den König zu versöhnlicher Haltung gegen die Niederländer bewegen? Das lehnt sie ja gerade ab 187, 1 (7, 281). Sie will nichts, als Philipp möglichst schnell und getreu unterrichten.

Dies Ziel stellt sie sich schon in der Vorgeschichte, bei der ersten Bestellung des Briefes auf die erste Alarmnachricht hin. Sie verfolgt es in dieser Szene weiter, sie erreicht es, als Philipp den Brief liest, also in einer Zwischengeschichte am spanischen Hof, die vor dem dritten Aufzug liegt. Denn da ist Philipps Antwort schon eingetroffen.

Diese Zielhandlung ist nur klein, und wir erleben davon auch nur dies Stück, und weder den Beginn noch das Ende selbst. Aber später die Wirkungen, die von dem Ende ausgehen. Das ist recht eigenartig.

Der Zusammenhang ist also folgender: aus dem Bildersturm der Vorgeschichte folgt eine Meldung an die Regentin, die gerade jagen will. Daraus:

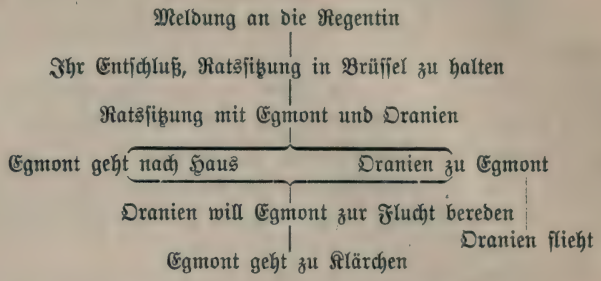
1. Margaretes Befehl, einen Bericht an den König aufzusetzen;
2. zunehmende Sorge Margaretes wegen der Lage, die sie zunächst milde beurteilte; daraus
3. die Absage der Jagd und
4. der Befehl an Macchiavell, zu erscheinen,
5. ihre düsteren Gedanken über die Folgen zu Beginn der Szene und die Unterredung mit Macchiavell.

Hier fließen 1, 3 und 4 zusammen. Daraus folgt die Fertigstellung der Briefe und die Absendung Vaskas, daraus, wie wir später sehen, die Beratung in Madrid, daraus 1. die Antwort Philipps, 2. die Absendung Albas, aus beiden die Abdankung Margaretes.

Neben der Benachrichtigung Philipps stellt sich die Regentin noch ein anderes Ziel. Sie will den niederländischen Fürsten die Verantwortung für den Bildersturm zuwälzen, damit sie „sich mit mir dem Übel ernstlich entgegensetzen oder sich auch für Rebellen erklären“ 192, 19 (9, 401). Auch diese Absicht folgt aus der Vor-

geschichte, dem Bildersturm, und hat innerhalb des Dramas sichtbare Folgen: die Ratssitzung in Brüssel 221, 26 (23, 403), daraus folgend Egmonts Gang nach Hause 210, 3 (18, 1) und Oraniens Besuch bei Egmont 221, 23 (23, 402), sowie Oraniens Flucht und Egmonts Besuch bei Klärchen 230, 2. 10 (27, 582. 588).

Wir skizzieren das folgendermaßen:



Noch einmal kurz zurück zum zweiten Auftritt. Wie die Regentin, verfolgt auch Macchiavell eigene Ziele 186, 10—16. 187, 4—15 (7, 267 f. und 7, 284); z. B. möchte er die Regentin und durch sie den König zu milderer Behandlung der Reformierten bereden. Bei dem heftigen Widerstand der Regentin gibt er vorläufig diese Absicht auf 186, 17 — 187, 3. 187, 16—23 (7, 272 ff. und 293 ff.). Aber schon hat er ein neues Ziel: er möchte die Regentin von der Vernünftigkeit der Egmont'schen Antwort überzeugen und redet zu Gunsten der Verfassung 188, 24 — 189, 12 (8, 320). Aus Klugheit läßt er es gleich wieder fallen. Aber dann versucht er, Egmont zu verteidigen, zu entschuldigen 191, 3. 16. 24 (9, 367. 376. 383/4), bis er schließlich ablenkt, weil die Regentin empfindlich geworden ist und weil ihn ihre Andeutung einer Ratssitzung besonders lebhaft interessiert.

Für den Verlauf des Dramas sind diese kurzlebigen Ziele Macchiavells ohne Bedeutung, aber sie geben dem zweiten Auftritt immer neues Leben und kräftigen Fluß.

Mit dem dritten Auftritt: Bürgerhaus — beginnt etwas ganz Neues, das mit dem Bildersturm nichts zu tun hat, vielmehr aus einer eigenen Vorgeschichte folgt. Brackenburg liebt Klärchen schon lange, jedenfalls vor ihrer Bekanntschaft mit Egmont. Damals besaß er ihre Neigung und die Aussicht auf ihre Hand. Jetzt hat sich Klärchens Herz von ihm ab- und Egmont ganz zugewendet.

Brackenburg aber kann nicht von ihr lassen. Daher ist er auch jetzt bei den Frauen.

I. So folgt der erste Teil des Auftritts 193, 1 — 194, 18 (10, 408 — 39) aus dieser Brackenburg-Vorgeschichte.

II. Mit dem Aufziehen der Wache 194, 19 — 29 (11, 440 — 49) wirkt eine Fortsetzung der Bildersturmkette herüber und verknüpft sich mit dem laufenden Faden. Die Regentin hat die Wache verstärken lassen, das fällt den Frauen auf und gibt Klärchen einen Vorwand, Brackenburg wegzuschicken.

III. Das folgende Gespräch der Frauen 195, 1 — 199, 12 (11, 450 — 544) über Brackenburg und über Egmont folgt also aus dem ersten Teil desselben Auftritts und der Vorgeschichte. Mit Brackenburgs Rückkehr 195, 13 (13, 545) mündet der Seitenfaden des zweiten Teils wieder ein.

IV. Daraus folgt dann das kurze Gespräch mit den Frauen. Mit dem Abgang von Mutter und Tochter läuft ein Faden hinter die Bühne und endet dort mit einem Bruch 200, 2 (13, 556). Ihr späteres Auftreten in „Klärchens Wohnung" 236, 13 (29, 108) ist keine echte Fortsetzung nach Grund und Folge, sondern nur in zeitlichem Zusammenhang, also ganz lose. Ebenso steht es mit Brackenburgs Abgang hier 201, 27 (14, 596). Sein späteres Auftreten im fünften Akt hat mit diesem Auftritt nichts zu tun, sondern folgt aus noch zu ergänzenden Zwischengliedern, die in einer anderen Kette ihren Ursprung haben.

Man kann auch nicht sagen, Brackenburg habe das Ziel, Klärchens Liebe wiederzugewinnen. Er kämpft und ringt gar nicht mehr darum, er duldet bloß; er ist sich über die Hoffnungslosigkeit seiner Neigung ganz klar, er kann aber nicht von dem Mädchen los. Das gibt ihm den peinlich wehleidigen Zug und allen Brackenburg-Szenen, soweit sie ihn betreffen, einen sonderbaren Charakter. Sie sind keine Zielhandlung, keine Entwicklungshandlung, keine Folgehandlung, sondern stellen Brackenburg immer in derselben Abhängigkeit von Klärchen dar. So erregen sie wohl Teilnahme und Mitleid, aber keine dramatische Spannung und Erwartung.

Bezeichnend ist auch die Rolle, die das Fläschchen Gift spielt. Hier erwähnt es Brackenburg als letzten Trost in seinem Leid 201, 24 (14, 592). Aber ohne die feste Absicht zu haben, sich damit zu vergiften. Er bringt es auch später nicht fertig, es irgendwie zu

verwenden. Als er einmal mit übereiltem Tod droht, nimmt Klärchen es ihm weg 287, 26 (52, 273) und kann es dann für sich gebrauchen. In ihrer Hand wird es zu einer tödlichen Waffe, in seiner blieb es wirkungslos.

So steht auch dieser dritte Auftritt für sich allein da, ähnlich dem ersten, dem „Armbrustschießen". Nur der zweite Auftritt: „Palast der Regentin" hat wirkliche Fortsetzungen in die nächsten Akte hinein, wenn auch nicht in den ersten Auftritt des zweiten Aktes.

§ 2. Akt II.

Der erste Auftritt: „Platz in Brüssel" folgt ganz deutlich aus der Vorgeschichte, dem Bildersturm: die Nachricht davon kommt nach Brüssel unters Volk, vielleicht durch denselben Boten, der sie der Regentin brachte, vielleicht auf anderen Wegen. Das ist unwesentlich. Nun wollen sich die Bürger darüber aussprechen. Daraus folgt das Auftreten Jetters und des Zimmermeisters 202, 5 (14, 1), Soests, des Seifensieders, allerlei Volks und Vansens 203, 6. 25; 204, 9. 10 (15, 36), daraus Vansens Hetzreden, daraus die Prügelei und der Tumult auf der Straße 209, 15 (17, 147).

Da tritt plötzlich — zum erstenmal — Egmont selber auf 210, 3 (18, 154). Er kommt aus dem Staatsrat. Dieser folgte innerlich aus dem Bildersturm, wie wir schon sahen. Insofern ist Egmonts Gang nach Hause ein Seitenfaden der Bildersturmkette. Aber sein Auftreten gerade jetzt bleibt doch zufällig. Er kommt ja nicht, um den Tumult zu stillen, sondern stillt ihn, weil er gerade des Weges kommt.

Fast genügt sein bloßes Erscheinen, um die Leute zu beruhigen. Das zeigt sehr wirkungsvoll sein Ansehen und seinen Einfluß im Volk.

Dann geht er weiter, nach Hause 212, 3 (18, 195). So hängt der folgende Auftritt „Egmonts Wohnung" mit diesem zwar zusammen, aber nicht nach Grund und Folge, sondern ganz lose.

Die Volksszene: „Platz in Brüssel" hat nach Egmonts Abgang 212, 3 (18, 195) noch eine kleine Fortsetzung in der Unterhaltung der Bürger, dann bricht sie ohne Folge ab 212, 28 (19, 214). Sie hat also Zusammenhang nach rückwärts, nicht nach vorwärts. Von der ersten Volksszene, dem „Armbrustschießen", unterscheidet sie sich teilweise dadurch, daß sie aus dem Bildersturm folgt.

Merkwürdig ist wieder der nächste Auftritt: „Egmonts Wohnung". Der Sekretär wartet schon zwei Stunden 213, 1 (19, 215). Er ist von Egmont ausdrücklich herbestellt. Dieser Befehl hat aber mit dem Staatsrat nichts zu tun, Egmont will nur Privatbriefe diktieren. So stellt der erste Teil dieser Szene, das Selbstgespräch des Sekretärs, einen ganz neuen selbständigen Faden dar, der aus einer eigenen Vorgeschichte stammt, dem Privatleben Egmonts.

Das wird nach dem Eintritt Egmonts noch deutlicher 213, 18 (19, 225). Trotzdem Egmont von der Regentin kommt und unterwegs den Tumult auf dem Platz in Brüssel gestillt hat, bezieht sich seine ganze Tätigkeit hier nicht auf Politik, die mit dem Bildersturm zusammenhängt, sondern auf private Geschäfte und Pflichten. Mit jedem Brief, der verlesen wird, mündet von außen ein neuer Faden aus Egmonts Privatleben ein, mit jedem Antwortschreiben zweigt einer nach außen ab, aber mit Bruch hinter der Bühne. Denn keiner wird im Drama wirkend. Selbst der wichtigste nicht, die Antwort an Oliva 218, 4 ff. (21, 323 ff.).

Der Brief des Grafen Oliva selbst folgt aus einer nicht unwichtigen Vorgeschichte, dem berühmten „Fastnachtspiel" 219, 24 (22, 360), das der König dem Adel so sehr verdacht hat. Diese Vorgeschichte wirkt bestimmend auf den spanischen Hof mit ein, in der Zwischenszene, wo Philipp die Antwort an die Regentin aufsetzt und Alba seine Instruktion gibt. Aber natürlich neben manchen anderen Einflüssen aus der ganzen Lage und Vorgeschichte des Bürgerkrieges.

Mit dem Abgang des Sekretärs 221, 22 (23, 400) läuft wieder ein unwichtiger Seitenfaden hinter die Bühne und bricht da ab. Bis zu diesem Abgang hat der Auftritt keinen festen Zusammenhang mit den früheren Teilen des Dramas und auch nicht mit den folgenden. Das wird erst durch Oraniens Eintritt anders.

Oranien kommt aus dem Staatsrat, wenn auch schwerlich geradenwegs 221, 23 (23, 402). Aber sein ganzes Tun und Denken ist davon beeinflußt: er will sich selbst in Sicherheit bringen und Egmont überreden, dasselbe zu tun. Er hat also Ziele, die weit reichen und die er nachhaltig erstrebt. Das gibt dem Auftritt jetzt die kräftige Haltung und den schnellen Fluß und macht diesen seinen letzten Teil zu einem Glied der Bildersturmkette.

Das Ziel, Egmont zur Flucht zu überreden, verfehlt Oranien. Aber er selbst flieht 230, 2 (27, 582), Damit spaltet sich wieder

ein Faden ab, der hinter die Bühne läuft und schließlich abbricht. Zweimal wirkt er noch auf andere Szenen ein. Zuerst in „Straße", Akt IV, erster Auftritt 224, 27 (34, 63 f.), als die Bürger Oraniens Flucht erfahren. Sodann in der folgenden Szene, Akt IV, zweiter Auftritt, dem „Kulenburgischen Palast" 260, 12 (40, 339), als Silva dem Herzog Alba die Absage Oraniens überbringt. Für Albas Weltanschauung bedeutet dieser Fehlschlag sehr viel, für die technische Handlung nichts. Sie beeinflußt nicht den weiteren Gang der Entwicklung. So stellt auch dieser Oranienfaden, trotzdem er zur Bildersturmkette gehört, keinen Zusammenhang nach vorwärts her.

Egmont behauptet seinen tapferen und fröhlichen Fatalismus gegen Oranien und bleibt in Brüssel. Das ist die Hauptfortsetzung dieser Szene innerhalb des Dramas. Sein Bleiben folgt aber mehr aus der Kette: Egmonts Privatleben — als aus der Bildersturmkette. Diese gewinnt selbst durch Oranien noch keinen bestimmenden Einfluß auf Egmonts Verhalten. Nur bewirkt sie am Ende des zweiten Aktes, daß Egmont Klärchen besucht 230, 8 (27, 587), um „von seiner Stirn die Runzeln wegzubaden". Das geschieht in „Klärchens Wohnung" III, 2: 238, 4 (30, 142). Dadurch wird auch dieser Auftritt, aber erst vom Auftreten Egmonts ab, zu einem Teil der Bildersturmkette. Aber auch er bricht am Ende vollständig ab 243, 28 (33, 273), nichts folgt aus ihm.

§ 3. Akt III und die Bildersturmkette.

Der erste Auftritt folgt aus Zwischengeschichten, die in Spanien spielen. Margaretens Bericht über den Bildersturm in Flandern ist in Madrid eingetroffen und am Hofe beraten worden. König Philipp entschließt sich, Alba mit einem Heere nach den Niederlanden zu senden. Außerdem schickt er einen Brief, in dem er Margarete darauf vorbereitet. Dieser Brief ist schon eingetroffen 231, 4—12 (27, 1—7). Aus ihm folgen Margaretes Gedanken zu Anfang und die Unterhaltung mit Machiavell darüber. Der Auftritt hat Enthüllungstechnik: nicht nur bringt er den Inhalt des königlichen Briefes 231, 18 — 232, 28 (27, 8—28. 33) und den wahrscheinlichen Verlauf der Sitzung des Konsuls in Madrid nach 233, 19 — 235, 2 (28, 49 — 29, 78), er enthüllt auch die Folge des Briefes, den Entschluß der Regentin, abzudanken. Es ist bezeichnend, daß er schon vorher feststeht. Würde sich Margarete erst in diesem

Auftritt unter Kämpfen mit Machiavell und ihrem eigenen Ehrgeiz, Stolz, Verantwortungsgefühl dazu entschließen, dann hätten wir eine Szene voll dramatischem Leben, voll echter Spannung. Das ist nicht der Fall.

Aus dieser Szene folgt die Abdankung, wahrscheinlich gleich bei der Ankunft Albas. Damit bricht aber auch dieser Faden ab. Er wirkt nur noch einmal in den ersten Auftritt des vierten Aktes herein 246, 14 (34, 51), wenn die Bürger über die Nachricht: „Die Regentin ist weg" — erschrecken. Damit haben dann alle wichtigen Fäden — bis auf einen —, die aus dem Bildersturm stammen, ihr Ende gefunden, von den kleineren ganz zu schweigen, und es bleibt nur die Albakette wirkend.

Das ist eine ganz sonderbare Beobachtung: 1. Von den drei großen Ketten, die ihren Ursprung im Bildersturm haben und die wir die Margareten-, die Oranien-, die Volkskette nennen wollen, enden zwei, die letzten beiden, mit vollständigem Bruch; 2. auch die Margaretenkette bricht ab, aber sie hat vorher einen Seitenarm hervorgetrieben, die Albakette, die vom vierten Akt an die Handlung beherrscht. 3. Der größte Teil der Szenen der ersten drei Akte dient also gar nicht der Führung der Haupthandlung, sondern hat episodischen Charakter. 4. Es gibt gar keine Egmontkette! Sondern Egmont wird bald in diese, bald in jene Kette verflochten; zuerst in die Volkskette, dann in die Oranienkette, schließlich in die Albakette! Und trotzdem ist er „der Held" des Dramas, nach dem es mit Recht benannt ist.

Von dem ganzen breiten Geflecht der Bildersturmkette bleibt dieser Albafaden allein übrig; durch ihn bekommt jetzt das Drama endlich kräftigen Fluß und dramatische Spannung.

Gleich nach seiner Ankunft erläßt Alba Befehle an das Volk 244, 9 ff. (33, 9 ff.) und verbietet, auf der Straße zusammen zu sprechen, von Staatssachen zu reden, die Handlung der Regierung zu mißbilligen usw. Daraus folgt der Auftritt „Straße" IV, 1: 244, 2 (33, 1). In ihn wirkt flüchtig der Abgang der Regentin, Oraniens Flucht und Egmonts Bleiben herein, dies ziemlich ausführlich 246, 14. 27; 247, 3 (34, 63. 65; 35, 98 ff.); im Schluß noch mit dem Auftreten einer spanischen Runde ein kleiner Faden aus der neuen Gesamtlage 252, 3 (37, 170). Aber die ganze Szene erzielt keine Wirkungen aus sich heraus nach vorwärts. Wie das

„Armbrustschießen“ und der „Platz in Brüssel“ endet auch sie mit vollem Bruch 252, 9 (37, 175).

Ganz anders der folgende Auftritt: „Der Kulenburgische Palast“. Auch er folgt deutlich aus der Ankunft Albas, aber für sich, nicht über dem Auftritt „Straße“, ist also ebenfalls ein Glied der großen Bildersturmkette. Er zerfällt in mehrere Teile. Der erste, das Gespräch Silvas mit Gomez 253, 14 (37, 199), bringt Albas klugen Zug aus Italien nach. Es erwähnt gleich zu Anfang „Befehle des Herzogs“ 252, 13 (37, 181), durch die in einem Augenblick der Kordon gezogen und alle Zugänge zum Palast besetzt sein können. Damit beginnt vor unseren Augen eine neue Handlung, und zwar eine richtige Zielhandlung.

Durch Ferdinands Worte 254, 24—26 (38, 224—26) wird klar, daß die Fürsten heute und bald hier sein werden, durch Albas 255, 21 ff. (38, 229 ff.), welchen Zweck die Verteilung der Wachen hat und was Silva, Gomez, Ferdinand im Einzelnen zu tun haben, schließlich, als Alba Egmont vom Pferde steigen sieht 261, 18—27 (41, 363—70), daß er Oranien und Egmont nicht nur fangen, sondern auch töten will.

Wir können seine Befehle genau herstellen. Vor dieser Szene, bald nach seiner Ankunft und auch nach der Abdankung der Regentin, geht Alba daran, den schon vorher gefaßten Plan in die Tat umzusetzen, nämlich die Unruhen durch Beseitigung der Führer des Adels zu ersticken. Zu diesem Zweck fordert er Oranien und Egmont zu einer Unterredung. Wir haben hier also wieder Zwischengeschichte zu ergänzen. Aus dieser folgen zwei Fäden:

1. Die Absage Oraniens 260, 12 (40, 339).
2. Die Ankunft Egmonts 261, 18 (41, 363—76).

Die „Befehle“ sollen die Gefangennahme bewirken. Sie betreffen zuerst die Wachen und Runden 252, 15 (37, 177). Gomez soll im entscheidenden Moment die Zugänge zum Palast besetzen 255, 10—12 (38, 229—35). Silva hat alle Verdächtigen beobachten und Anstalten treffen müssen, um Egmonts Geheimschreiber und „die übrigen, welche bezeichnet sind“, zu fangen. Er bekommt den Befehl, diesen Auftrag auszuführen, sobald die Fürsten eingetroffen sind 255, 21 (38, 243). Ferdinand soll dann die Zimmer nebenan mit den sichersten Leuten besetzen 259, 21 (40, 329), dem Herzog ein unbedeutendes Blatt hereinbringen, sobald Silva seinen Auftrag ausgeführt hat, und Oranien verhaften, wenn er weggehen will.

Alba will es so einrichten, daß Egmont allein etwas zurückbleibt, und dann diesen seinen persönlichen Feind selbst gefangen nehmen 260, 4 (40, 335).

Soweit sich diese Anordnungen auf Oranien beziehen, scheitern sie daran, daß Oranien eben gar nicht kommt. Aber die andern Fäden werden wirksam. Schon wenn sich Alba in der Unterredung mit Egmont umsieht 267, 19 (43, 485), 269, 7 (44, 520), wirkt sein Warten auf Ferdinand ein. Wenn dieser selbst kommt 271, 18 (45, 571), wirkt die Verhaftung der „Übrigen" und des Geheimschreibers durch Silva ein; wenn bei der Verhaftung Egmonts die Galerie mit Wachen besetzt ist und von beiden Seiten Gewaffnete eintreten 272, 25; 273, 4 (46, 596. 601), wirkt Gomez' Auftrag. Diese Fäden verschlingen sich eben alle mit dem besonderen Albafaden: Egmonts Gefangennahme. Und am Ende der Szene ist dies Ziel erreicht.

Freilich ist es nicht das eigentliche und das ganze Ziel Albas, sondern nur ein Teil. Der andere Teil, die Ergreifung Oraniens, ist ja mißglückt. Und dabei ist die Gefangennahme der beiden, ja nicht einmal die Tötung beider, das eigentliche und letzte Ziel Albas gewesen. In seinem großen Geiste sind das nur Mittel, sein Hauptziel ist die Unterwerfung der Niederländer unter Spanien und Papsttum. Und dies Ziel verfehlt er ganz. Aber nicht im Laufe dieses Dramas, sondern lange nach Egmonts Tode. Es ragt also weit über die Handlung hinaus, aber beeinflußt sie doch entscheidend durch seine Unterziele, 1. die Beseitigung Oraniens, 2. die Beseitigung Egmonts. Diese fallen in die Handlung hinein. Das erste verfehlt er, das zweite erreicht er. Und zwar in zwei Stufen, 1. durch die Gefangennahme, 2. durch die Hinrichtung.

Die erste Stufe hat er jetzt erreicht. Bleibt also noch die zweite als Ziel für den fünften Akt.

Aber schon die Gefangennahme hat im fünften Akt Folgen, gleich die erste Szene: „Straße", Klärchens Versuch, die Bürger zur Befreiung Egmonts aufzurufen 274, 2 (46, 1). Wenn sich Klärchen auch dessen bewußt ist, daß Gefahr für Egmonts Leben besteht, und sie insofern durch die zweite Stufe von Albas Ziel bestimmt wird — rein technisch betrachtet folgt dieser Auftritt nur aus dem vorhergehenden. Und zwar nur aus ihm. Das ganze frühere Auftreten der Bürger, Klärchens, Brackenburgs hat technisch mit dieser Szene nichts zu tun. Gerade durch sie wird recht klar,

wie lose die anderen Volks- und Klärchenszenen mit der Hauptkette verknüpft waren. Und weiter zeigt sie, daß Alba in seiner Zielhandlung nur einen richtigen dramatischen Gegner hat: Klärchen. Allenfalls könnte man noch Oranien nennen, aber er scheidet aus, bevor Alba auftritt. Immerhin verhindert er Albas völligen Sieg. Aber Egmont ist ganz zum Erdulden verdammt. Arglos geht er ins Garn, und wehrlos muß er das Todesurteil hinnehmen. Dagegen Klärchen! Sie allein setzt sich tätig zur Wehr und versucht wenigstens, Albas Vorgehen aufzuhalten und zu verhindern, wenn sie auch damit scheitert.

Der Auftritt spaltet sich in zwei Fäden, durch den Abgang der Bürger 278, 17 (48, 86) und Klärchens Abgang 280, 8 (49, 122). Der erste läuft hinter die Bühne und endet da mit vollem Bruch: die Bürger bleiben untätig. Der zweite hat Fortsetzungen im Drama.

Klärchen geht mit Brackenburg nach Haus. Dort erreicht sie das Gerücht, Egmont sei verurteilt. Daraufhin schickt sie Brackenburg aus, ihr Nachricht und Gewißheit zu bringen.

In ihr Warten: „Klärchens Haus" 283, 16 (50, 188) — mündet mit Brackenburgs Auftreten 285, 4 (51, 212—16) dieser Zweig wieder ein. Daraus folgt dann Klärchens Selbstmord und Brackenburgs Verzweiflung 290, 15; 291, 4 (53, 327. 340). Und damit bricht diese Kette vollständig ab.

Aus der Gefangennahme folgt auch als neuer Faden neben der Klärchen-Kette die Szene „Gefängnis" 280, 9 (49, 123), Egmonts Monolog. Sie zeigt ausführlich seinen Seelenzustand, bringt aber die Entwicklung nicht weiter.

Das geschieht erst durch den dritten Faden, der wieder von Alba ausgeht 291, 9 (54, 341). In einer Zwischengeschichte verurteilt Alba Egmont zum Tode. Mit dem Eintritt Silvas, Ferdinands und der anderen Spanier mündet dieser Faden in den zweiten, den Egmont-Gefängnis-Faden ein und verknüpft sich mit ihm durch die Verlesung des Urteils usw. Mit Silvas Abgang 293, 4 (54, 372) spaltet er sich wieder ab, läuft hinter die Bühne und wird wieder wirksam, wenn die „Trommeln" Egmont zum Tode rufen 304, 3 ff. (59, 585 ff.).

Von der Verurteilung Egmonts hinter der Bühne geht mit Ferdinand ein weiterer Faden ab, der mit Silvas Eintritt einmündet und erst bei Silvas Abgang wirksam wird 293, 4 (54, 374).

Ferdinand hat seinen Vater vergeblich um Gnade gebeten; Alba will seinen Sohn zur Härte erziehen und befiehlt ihm, dem Verurteilten das Urteil mit Silva zusammen zu überbringen. Jetzt gesteht Ferdinand Egmont seine Verehrung und Trauer. So verbinden sich diese beiden Fäden bis zu Ferdinands Abgang 302, 26 (59, 573). Dann spaltet sich der Ferdinand-Faden wieder ab und läuft hinter die Bühne: wahrscheinlich sorgt Ferdinand für die treuen Diener Egmonts. Damit bricht er dann ab.

Bleibt also der Faden: „Egmont allein" als letzte Fortsetzung der Bildersturm-Kette 303, 1 (59, 574).

In Egmonts Monolog und in seinen Schlaf hinein dringt von außen Musik, und es steigt „eine glänzende Erscheinung" auf. Wenn wir auch diese Vision als ein Traumgebilde Egmonts verstehen, in dem sich seine Hoffnungen für sein Vaterland spiegeln, und das seine eigene Schöpfung ist, nichts völlig fremdes, — die Musik ist sozusagen metaphysischen Ursprungs. Aber sie greift nicht in die Handlung ein — Egmont könnte so auch ohne Musik träumen —, sie wirkt eigentlich nur auf den Zuschauer, bringt den in die lyrische Stimmung, in der wir Visionen eher mitempfinden können. Etwas anders liegt es aber bei der Schlußmusik, der Siegessymphonie 305, 22 (60, 612); wenn Egmont auch „freudig fällt", das Gefühl, gesiegt zu haben, kann er nicht empfinden. Da greift die Musik vor und erinnert daran, daß der Untergang des Helden eine Vorbereitung des späteren Sieges ist, und erweckt so im Hörer eine Stimmung, die das Drama, ohne Musik, nicht erweckt! Das ist recht eigenartig zu beobachten: ein „Trauerspiel", das nicht mit einem Trauermarsch, sondern mit einer Siegessymphonie endet!

Die Vision wird durch „eine kriegerische Musik von Trommeln und Pfeifen" verscheucht 304, 3 ff. (59, 585 ff.); bald kommen die Trommeln näher 304, 25 (59, 597); schließlich treten Soldaten und Hellebarden auf, Trommeln unterbrechen, Trommeln beschließen Egmonts letzte Worte. Mit diesen fünf Armen greift der letzte Faden aus der Alba-Kette ein und treibt die Handlung vorwärts und dem Ende zu; der Egmont-Faden — der wehrlose Egmont im Gefängnis — kann von sich aus nicht vorwärts treiben.

Mit Egmonts Gang zum Blutgericht endet das Drama, es erweckt darüber hinausgreifend die Überzeugung, daß Egmont stirbt, und durch die Siegessymphonie die Gewißheit, daß dieser Tod nicht

umsonst ist, sondern daß die Niederländer später siegen. Offenbar ist nicht Egmonts Untergang als Abschluß der Handlung gedacht, sondern die Befreiung der Niederlande. Und auch technisch ist es so gefügt durch die von außen eingreifende Musik. Diese gehört mit zum festen Bestande des Dramas, auch wenn ich Egmonts Untergang als Nachgeschichte fallen lassen will. Entweder hat Goethe diese Siegessymphonie als Schluß der Handlung empfunden, oder die Zuversicht auf einen ehrenvollen Tod für die Freiheit, zu der sich Egmont durch die Vision entwickelt. Das muß eine Kritik der Handlung erst noch zeigen.

Aus der Skizze ist der technische Zusammenhang aller Auftritte des vierten und fünften Aktes deutlich zu sehen. Zu beachten ist, 1. wie alles aus einem Punkt folgt: Albas Absendung; 2. wie das meiste wieder zurückwirkt; 3. daß aber Oraniens Flucht, die Abdankung der Regentin, die beiden Volksszenen „Straße" und die Klärchenszenen sozusagen Arme sind, die ins Leere stoßen; 4. daß der Ausgang, Egmonts Tod, nicht durch die vorgeführten Teile der Handlung des fünften Aktes, sondern durch die ergänzten Glieder des Alba-Silva-Fadens herbeigeführt wird.

§ 4. Die Volks- und die Klärchenszenen.

Bevor wir die Bildersturm-Alba-Kette genauer besprechen, wollen wir uns den technischen Zusammenhang der anderen Teile klarmachen, die nicht dazu gehören. Dadurch wird der Überblick über das Ganze deutlicher.

Zunächst die Volksszenen. Bei der ersten, dem „Armbrustschießen", hatten wir schon gesehen, daß sie keinen technischen Zusammenhang mit dem Bildersturm hat und sonderbarerweise auch keinen mit dem folgenden. Wahrscheinlich steht eine so isolierte Szene in der ganzen dramatischen Literatur einzig da.

Der „Platz in Brüssel" II, 1 aber folgt aus dem Bildersturm. Was die Bürger betrifft, hat auch er keinen Zusammenhang nach vorwärts; nur was Egmont betrifft. Aber auch da ist dieser lose und äußerlich, nach der Zeit, nicht nach Grund und Folge.

Ebenso die „Straße" V, 1. Sie folgt aus Albas Ankunft, genauer aus seinen Vorboten nach seiner Ankunft, hat aber auch keine Folgen.

Ähnlich wieder die „Straße" V, 1. Sie zerfällt in zwei Teile, Klärchen und die Bürger — und Klärchen mit Brackenburg. Wenn man den ersten Teil als Volksszene ansprechen will und nicht als Klärchenszene — was für die technische Beurteilung nichts ausmacht —, so endet er mit dem Abgang der Bürger (48, 86), also wieder ohne Folgen.

So gleichen sich diese Volksszenen technisch alle darin, daß von ihnen keine Wirkung auf spätere Teile des Dramas ausgeht. Mit einer Ausnahme, der ersten Szene, folgen sie aber alle aus der großen politischen Kette.

Merkwürdig ist ihre Stellung: von den fünf Akten haben vier als ersten Auftritt solche Volksszene, und zwar der erste, zweite, vierte und fünfte Akt.

Sodann die Klärchenszenen. Sie sind technisch ähnlich behandelt.

Das „Bürgerhaus" I, 3 folgt aus einer eigenen Vorgeschichte, die man Klärchens Privatleben oder ihre Beziehungen zu Brackenburg und Egmont nennen kann. Sie hat nichts mit dem Bildersturm zu tun, wenn auch in dem Aufziehen der verstärkten Wache, Brackenburgs Bericht und seinen Gedanken über den „wachsenden Tumult" in seinem Vaterlande die politische Kette herüberwirkt. Sie hängt sehr lose mit III, 2 „Klärchens Wohnung" zusammen, insofern eine Auseinandersetzung zwischen Klärchen und ihrer Mutter über Brackenburg und Egmont vorausgeht, die man als Folge des Auftritts „Bürgerhaus" ansehen kann, aber nicht muß. Nimmt man keinen Zusammenhang an, so folgt diese Szene selbständig aus derselben Klärchen-Vorgeschichte wie die erste. Aber das ist auch nicht wichtig. Auf jeden Fall bleibt der Auftritt bis zu Egmonts Auftreten ein reiner Faden dieser Klärchen-Kette. Erst da 238, 4 (30, 142) verknüpft sich mit ihm der Egmont-Faden aus der Unterredung mit Oranien: Egmont will sich ja bei ihr „die Runzeln von der Stirn wegbaden" 230, 8 (27, 587). Bis zum Ende des Auftritts bleiben diese beiden Fäden miteinander verschlungen, dann brechen sie glatt ab 243, 28 (33, 273).

Das wird besonders deutlich bei der nächsten Klärchenszene: „Straße" V, 1. Dieser Versuch, Egmont zu befreien, folgt technisch nur aus seiner Gefangennahme, psychologisch natürlich auch aus ihrer Liebe; aber die vorige Szene hat darauf keinen besonderen Einfluß: Klärchen würde ihren Egmont auch ohne seinen letzten Besuch bei ihr zu befreien versuchen.

Wohl aber hat diese Szene wieder losen, nämlich zeitlichen Zusammenhang mit der folgenden: „Klärchens Haus" V, 3. Technisch folgt diese letzte aber aus den Vorbereitungen zur Hinrichtung, also wieder der Bildersturm-Alba-Kette. Das Gerücht davon dringt auch zu Klärchen, sie schickt Brackenburg deswegen auf Kundschaft aus und wartet zu Hause auf ihn. Er bringt die schreckliche Nachricht, sie geht dem Geliebten in den Tod voraus und läßt Brackenburg in haltloser Verzweiflung zurück. Damit brechen die Klärchenszenen vollständig ab, ohne jede Einwirkung auf den weiteren Verlauf der Hauptkette.

Die Klärchenszenen stehen also technisch ganz ähnlich da wie die Volksszenen. Die erste ist isoliert, die anderen folgen durch Egmonts Besuch, Egmonts Gefangennahme, den Vorbereitungen zu Egmonts Hinrichtung, aus der politischen Kette, aber jede für sich; untereinander haben sie nur ganz losen Zusammenhang, und schließlich enden sie für sich und mit vollem Bruch.

§ 5. Kritik der Handlung.

Die bisherige Untersuchung hat gezeigt, daß tatsächlich ein rein technischer Zusammenhang der meisten Auftritte besteht. Alle Fäden, die aus dem Bildersturm folgen, bilden diese große Bildersturmkette.

Betrachten wir sie jetzt etwas näher. Da fällt auf, daß sie viele Seitenarme aussendet, die nicht mehr auf die späteren Teile des Ganzen einwirken, sondern mit vollem Bruch enden. Nicht nur in den vier Volksszenen und den vier Klärchenszenen, sondern auch in Oraniens Flucht, Egmonts Besuch bei Klärchen, der Abdankung Margaretes. Dadurch zersplittert die Handlung.

Eine Kette aber läuft wirklich durch alle Akte hindurch. Diese stammt auch aus dem Bildersturm, läuft über Margaretes Brief an Philipp, den Staatsrat in Madrid, Albas Ankunft, Vorbereitungen zur Gefangennahme, Egmonts Gefangennahme, Verurteilung, Vorbereitungen zur Hinrichtung auf die Hinrichtung zu. Merkwürdig ist nur, daß weder Anfang noch Ende auf die Bühne kommt, weder der Bildersturm noch die Hinrichtung. Vielmehr beginnt diese Kette auf der Bühne mit der Wirkung, die die Nachricht vom Bildersturm auf Margarete hat, also der ersten Folge des Bildersturms, und endet mit der letzten Folge vor der Hinrichtung, Egmonts Gang zum Tode.

An dieser Stelle müssen wir uns entscheiden, ob wir die Hinrichtung oder den Sieg der Niederlande als Abschluß der technischen Handlung ansehen können.

Durch unsere Zeichnung wird deutlich, daß die technische Handlung, das wirklich zusammenhängende Geflecht der Fäden, mit Egmonts Hinrichtung seinen vollen Abschluß findet. Nichts, aber auch gar nichts im Drama bereitet die spätere Erhebung und den späteren Sieg der Niederlande vor. Oranien flieht, die Regentin dankt ab, die Bürger verzagen, Egmont stirbt, — Alba siegt auf der ganzen Linie, weiter sehen wir nichts geschehen. Nur im Traum sieht Egmont die „Freiheit", in seinen letzten Worten zeigt sich, daß er an ihren Sieg glaubt, und die „Siegessymphonie" drückt diese seine Stimmung noch stärker aus und will sie uns vermitteln, aber trotz dieses seelischen Zusammenhangs muß man doch sagen, daß sie nicht aus der Handlung hervorwächst, sondern technisch unvermittelt geblieben ist. Selbst wenn Oranien einen Plan für die spätere Erhebung entwickelte — was er nicht tut — und das Volk den Aufstand vorbereitete — was es ebenfalls nicht tut —, fehlten technisch noch all die unzähligen Glieder bis zum Endsieg. Die technische Handlung endet mit Egmonts Tod, das ganze Drama zeigt die Unterwerfung durch Alba und deutet nur den späteren Sieg an.

Für die Wirkung auf den Hörer ist die Siegessymphonie geradezu schädlich: sie stört die tragische Erschütterung über den Untergang des Helden und hat doch nicht die Kraft, aus dem sichtbaren Ausgang des Dramas mit der Stimmung des Sieges zu erfüllen. Aber wir haben es hier nur mit der Technik der Handlung zu tun.

Merkwürdig ist ferner die Bildersturm-Kette durch ihre sonderbare Zweiteilung. Die ersten drei Akte sind ausgefüllt durch Fäden, die mehr oder minder an ihren Ursprungsort, den Bildersturm, erinnern, wie die Gespräche der Regentin mit Macchiavell, der Tumult der Bürger, der Staatsrat in Brüssel usw. In den beiden letzten Akten verschwindet er aus dem Gesichtskreis; dafür werden der vierte und fünfte Akt ganz beherrscht von der Ankunft Albas. Wohl folgt ja auch diese aus dem Bildersturm, der Zusammenhang ist durchaus gewahrt und die ganze Kette ist wirklich die technische Handlung, aber der Zusammenhang wird nicht mehr gefühlt.

Das liegt auch an der Art des technischen Zusammenhangs. Im ersten Teil folgen die Fäden aus einem gemeinsamen Ursprungsort

und darauf auseinander, aber sie werden nicht durch ein Ziel bestimmt. Wohl gibt es zwei Parteien und Führer, die Niederländer mit Egmont und Oranien und die Spanier mit Margarete, aber sie haben kein Ziel, um das sie innerhalb des Dramas kämpfen. Es liegt eine reine Folgehandlung vor.

Das wird mit Albas Auftreten anders, Alba hat das Ziel, die Niederländer mit Gewalt und durch Beseitigung der Führer zu beruhigen. Dadurch wird der zweite Teil der Bildersturm-Kette zu einer scheinbaren Zielhandlung. Die Folgehandlung setzt sich, ohne abzureißen, scheinbar in eine Zielhandlung um.

Aber dieser Teil ist wieder dadurch merkwürdig, daß sie ohne Gegenwehr vorwärts geht. Egmont läuft Alba einfach ins Garn und muß Gefangennahme, Verurteilung und Hinrichtung wehrlos und tatenlos erdulden. Das ist kein Kampf wie in Emilia Galotti.

Die einzige Person des Dramas, die wenigstens einen Versuch macht, gegen Alba anzukämpfen, ist Klärchen. Aber dieser Versuch endet ja sehr schnell. Sobald die Bürger sie verlassen, ist Klärchen ebenfalls zum wehrlosen Warten und Dulden verurteilt.

So geht es auch Ferdinand, als er einen Versuch macht, Alba umzustimmen. Auch er muß den Kampf aufgeben und wehrlos den Untergang seines verehrten Helden ansehen.

Es liegt auf der Hand, daß das keine wahre Zielhandlung ist, aber auch keine reine Folgehandlung mehr, sondern eine merkwürdige Mischung beider Typen.

Auch sie kann keine starke Spannung erregen. Offenbar hat Goethe das auch nicht gewollt. Schiller hat ja den bekannten Versuch gemacht, aus dem „Egmont" ein bühnenwirksames Theaterstück zu machen. Aber seine Bearbeitung hat immer Goethes tiefes Mißfallen erregt. Weil eben Goethes dichterische Absicht auf ganz etwas anderes ging. Was wollte aber der Dichter?

Ernst Zimmermann hat in „Goethes Egmont", Bausteine Bd. I, den Gehalt des Dramas erschöpfend dargestellt, besonders auch Goethes Lebensanschauung in §§ 14—19. Nach ihm will Goethe seine eigene Auffassung vom Menschen, Schicksal, Staat und Kirche, Welt und Sinn des Lebens darstellen. Er steht in diesen Fragen ganz auf Seite der Niederländer, besonders Egmonts, und verwirft die Stellungnahme der Spanier, besonders Albas. Wir haben es also mit einem Bekenntnis- und Weltanschauungsdrama zu tun, dessen geschichtliches Kleid eben nur ein Kleid

ist. An diesen Ergebnissen Zimmermanns dürfte schwerlich zu rütteln sein.

Für uns fragt sich, welchen Einfluß das auf die technische Seite des Dramas hat.

Hat der „Egmont" vielleicht eine Entwicklungshandlung wie „Clavigo"? Nein. Im Ganzen gesehen bleibt sich Egmont vom ersten bis zum letzten Akt gleich. Von einem Auf und Ab der Gefühle, von einem Kampf einer edleren Seelenhälfte mit einer niederen ist keine Rede. Nur im letzten Akt, und auch erst im letzten Auftritt entwickelt er sich noch etwas, insofern da seine Lebensanschauung, die vorher im selbstherrlichen Ausleben der genialen Persönlichkeit den letzten Sinn des Lebens sah, nun einen höheren Zweck jenseits des Glücks des Einzelnen ahnt, wenn sein Tod seinem Volke nützen und ihm später Freiheit und Frieden bringen kann.

Aber diese kurze und nur philosophische Entwicklung beherrscht nicht das Drama, nicht einmal einen Akt, nur den Ausgang des letzten Auftritts, nach der Vision ein Traum. Also ist die ganze Handlung keine Entwicklungshandlung.

Und doch hat Goethe am 10. November 1787 vom „Egmont" gesagt: „Kein Stück hab ich mit mehr Freiheit des Gemüts und mit mehr Gewissenhaftigkeit vollbracht als dies." Also ist es nach seiner Meinung auch im Technischen „gewissenhaft" gearbeitet. Das veranlaßt uns, noch einmal die Szenen, in denen Egmont auftritt, auf ihre technische Bedeutung hin anzusehen.

Egmont tritt erst im zweiten Akt auf, Ende der ersten Szene. Da ist er leutselig und wohlwollend gegen den gemeinen Mann und beruhigt den Tumult auffallend schnell. So zeigt sich die große Macht, die er über das Gemüt des Volkes besitzt.

In „Egmonts Wohnung" offenbart er neue Züge seiner genialen Natur, seine Abneigung gegen Geschäfte, seine Offenheit gegen den Schreiber, seine Güte gegen Soldaten, gefangene Bilderstürmer, „fremde Lehrer" des Calvinismus, vergewaltigte Bürger, faule Schuldner, — seinen Verdruß über Warnungen, seine Lebensanschauung, nach der er das Leben seiner Natur gemäß genießen will, seinen Fatalismus, der ein Schicksal kennt, aber es für unerkennbar und unbeeinflußbar hält.

Ähnlich in dem großen Gespräch mit Oranien. Hier offenbart er vor allem seine Ansichten über die Regentin, sein Vertrauen auf

den König, seine Sorglosigkeit, seine Tapferkeit, die auch vor einer großen Gefahr nicht fliehen will, sein Gefühl der Verantwortlichkeit und seine Liebe zu seinem Volk, das er nicht durch seine Flucht in einen Bürgerkrieg stürzen will; schließlich seine innere Heftigkeit, die sich nicht von andern gegen ihre eigene Überzeugung bereden lassen will.

In „Klärchens Wohnung" zeigt sich vor allem seine Art zu lieben, das Fehlen jedes Standeshochmuts, seine freundliche Rücksicht auf Klärchens Wunsch, ihn einmal in der Hoftracht zu sehen, seine menschliche Bescheidenheit, seine Abneigung gegen das steife Zeremoniell usw.

Damit ist schon deutlich geworden, wozu diese Szenen alle dienen: der Dichter enthüllt immer neue Seiten der reichen und genialen Natur seines Helden.

Auch in dem vierten Aufzug: „Der Kulenburgische Palast". Wenn wir auch manche von den hier entwickelten Ansichten und Eigenschaften Egmonts schon kennen, so werden sie doch verstärkt, mehr ausgeführt, z. B. seine leidenschaftliche Liebe zum Volk, seine Ansichten von Regierung, Staatswohl, Königspflichten. Besonders stark aber malt sich sein sorgloses Vertrauen, seine Arglosigkeit, seine ruhige Tapferkeit.

Neue Seiten zeigt der fünfte Akt, zweite Szene, „Gefängnis": das menschliche Grauen vor dem Klang der Mordaxt, seine Liebe zur Natur, seine Sorgen, seine Hoffnung auf den König, die Regentin, Oranien, das Volk; seine Sehnsucht nach Freiheit, seine Zuversicht auf eine günstige Wendung.

Auch der letzte Auftritt: seine Empörung über „Diese freche Tat der Ungerechtigkeit", seine schnelle, stolze Fassung, sein Haß auf Alba, seine ungebrochene Lebenslust und mutige Tatkraft, die noch jetzt mit Ferdinands Hilfe entfliehen will, seine Fürsorge für die alten treuen Diener, seine Tapferkeit im Angesicht des sicheren Todes, seine Liebe zur Heimat, zum Volkstum, zur nationalen Freiheit.

So muß man zusammenfassend sagen, daß die Egmont-Szenen den Helden von immer neuen Seiten zeigen oder schon bekannte Seiten seiner Natur stärker betonen, so daß sie ein sehr reiches Bild seines Wesens zeichnen und Persönlichkeit, Temperament, Charakter, Gesinnungen, Lebensführung, Denkart und Weltanschauung des Helden in breiter Ausführung offenbaren.

Aber einen inneren technischen Zusammenhang wie etwa Clavigos Seelenbewegungen haben sie nicht. Beaumarchais' Besuch bei Clavigo, Clavigos Fußfall vor Marie, Carlos' Intrige — alles das verändert immer den seelischen Zustand Clavigos so, daß er sich nach jedem dieser Ereignisse anders verhält, als er getan hätte, wenn sie nicht eingetreten wären. Egmont dagegen beträgt sich gegen Alba im vierten Akt ebenso, wie er sich gegen ihn verhalten hätte, wenn er schon im zweiten Akt gekommen wäre, und weder der Tumult der Bürger, noch die Unterredung mit Oranien, noch der Besuch bei Klärchen beeinflussen sein Benehmen gegen Alba.

Goethe scheint also die Absicht gehabt zu haben, diesen Helden sich in seinem Wesen und seiner Lebensanschauung offenbaren und schließlich in der größten, stärksten Probe, die es dafür gibt, im Tode, sich auch behaupten zu lassen. Dann dienten die Volksszenen, die Klärchenszenen, die Bildersturm-Kette, die Alba-Handlung nur dazu, den Helden in immer neuen Lagen und von immer neuen Seiten zu zeigen, entweder so, daß er sich selbst darstellt, oder so, daß sein Bild durch das Volk, die Regentin, Klärchen, die Spanier gespiegelt oder beleuchtet wird. Der „Egmont" ist in der Tat eine Charakter- und Persönlichkeitsdarstellung. Goethe hatte, als er den Egmont begann, eine andere Vorstellung vom Wesen des Dramas als beim Clavigo oder als Lessing bei der „Emilia". Aber solche Darstellung einer Lebensanschauung und eines Charakters ist an sich noch keine „Handlung", wirkt als solche noch nicht im technischen Sinne dramatisch.

Bei aller Bewunderung des reichen Dramas um seiner Schönheit und tiefen Lebensauffassung willen muß man seine technische Schwäche zugeben. Es ist ein verfehlter Versuch. Es erlahmt nach dem vierten Akt und fällt dort auseinander. Es hat keine durchgehende dramatische Spannung. Weder ist die äußere Handlung wirkungsvoll gebaut, noch hat es eine innere Handlung, die diesen Nachteil aufhöbe. Daran liegt es, daß der „Egmont" bei seinem Erscheinen auf der Bühne kein Glück hatte und sich bis heute die Bühne nicht recht hat erobern können.

In dem Verhältnis der äußeren Handlung zur inneren gibt es zwei Möglichkeiten. Entweder ist die äußere Handlung wirkungsvoll gebaut, hat erregendes Moment, Höhe, Katastrophe, erregt Spannung und löst sie, — dann kann die Offenbarung einer großen Seele und einer tiefen Weltanschauung als innere Handlung innerhalb

der äußeren erfolgen, ohne die theatralische Wirkung zu schädigen. Oder aber die innere Handlung, z. B. der Seelenkampf eines Menschen wird sorgfältig aufgebaut, z. B. mit deutlichem Beginn, Höhen- und Tiefpunkten und einer endgültigen Beruhigung, dann ist das Geflecht der äußeren Handlung nebensächlich, kann z. B. aus mehreren Handlungen hintereinander bestehen, — es dient dann einer inneren Entwicklung, und durch diese wird Spannung erregt und gelöst.

Welchen von beiden Wegen der Dichter wählt, ist ganz seine Sache, hängt gewiß oft vom Stoff, aber auch sehr von der Natur der dichterischen Begabung und der Weltanschauung des Dichters ab. Sie wird schon entschieden, wenn der Dichter den „Stoff" zu seiner „Fabel" formt. Dichter wie Schiller, die auf starke Bühnenwirkungen ausgehen, haben oft die gute äußere Handlung gewählt und ihr die innere eingeordnet; wahrscheinlich verfahren so auch die meisten Romanen, — das ist noch nicht untersucht. Shakespeare aber scheint in Lear, Macbeth, Othello den anderen Weg gegangen zu sein.

Das eine ist ja dabei klar, daß eine geschickte äußere Handlung allein kein Drama zu einer Dichtung macht, und sei sie noch so gut gebaut, so wenig wie die spannendsten Romane die wertvollsten sind. Daher mag gerade ein feiner Poet gegen sie ein Mißtrauen fühlen, wie gegen seelenlose Handwerkerregeln. Aber dann muß eben ein innerlicher technischer Zusammenhang geschaffen werden, derart, daß durch ihn nicht nur menschliche Teilnahme, sondern auch der dramatisch-technischen Wirkung wegen wachsende Spannung entsteht. Das ist aber im „Egmont" nicht der Fall.

§ 6. Definitionen.

Schon in unserer Untersuchung über die dramatische Handlung in „Emilia Galotti" stellten wir die Frage, ob die Definitionen der Zielhandlung auch für andere Dramentypen passen. Wir müssen daher die technischen Begriffe in Rücksicht auf die Folgehandlung untersuchen, die im „Egmont" wenn auch nicht wirklich durchgeführt ist, aber doch Einfluß geübt hat und darum hiermit besprochen werden möge.

Wir sagten schon, daß sich eine Handlung auch folgerichtig aus einem Ausgangspunkt herausspinnen könne. Dann habe sie

ihren Beziehungspunkt nicht in der Zukunft, wie bei der Zielhandlung, sondern in der Vergangenheit. Solche Handlung nannten wir deshalb eine Folgehandlung. Wir haben schon dargelegt, daß das einzige, innerlich zusammenhängende Geflecht von Fäden, das im „Egmont" auf die Stellung der dramatischen Handlung Anspruch erheben könnte, die Bildersturm-Kette, solche Folgehandlung ist.

Für eine solche bleiben Sarans Definitionen des Stoffes, der Fabel und des Dramas bestehen. Aber schon die der Handlung ändert sich, da bei ihr die Hauptfäden nicht durch ein Ziel bestimmt und zusammengehalten werden, auch nicht von erregendem Moment und Katastrophe in dem Sinne der Zielhandlung gesprochen werden kann. Vielmehr muß es heißen:

Folgehandlung ist das Geflecht der Hauptfäden, welche aus einem und demselben Beziehungspunkte stammen und lückenlos durch das Drama hin nach Grund und Folge zusammenhängen.

Der Beziehungspunkt oder Quellpunkt ist der Ursprung der folgenden Taten und Ereignisse; im „Egmont" der Bildersturm. Er kann im Drama liegen, wie in Shakespeares „Lear" oder in einer Vorgeschichte, wie eben im „Egmont".

Die Katastrophe ist der Punkt, wo die sich im Drama abspielenden Ereignisse ihr natürliches Ende finden.

Das erregende Moment ist der Punkt, wo zum erstenmal deutlich wird, daß die Ereignisse des Quellpunktes Folgen nach sich ziehen: hier der Brief der Regentin an Philipp.

Bei den Mängeln, die der technische Bau des „Egmont" an sich hat, ist es unmöglich, die dramatischen Punkte klar anzugeben und nach ihnen eine Höhe, einen Umschwung, eine steigende und fallende Handlung zu unterscheiden und zu definieren. Damit ist aber nicht gesagt, daß solche Begriffe nicht aus einem Drama mit technisch einwandfreier Folgehandlung abgeleitet werden könnten.

Iphigenie.

Die Vorliebe seines Herzogs für die regelmäßige französische Tragödie soll Goethe unter anderen Gründen bestimmt haben, die Iphigeniensage als Stoff eines Dramas zu wählen. Sicher hat aber das Vorbild Corneilles und Racines auf die Technik des Werkes gewirkt. Schon äußerlich auf die Einheit des Ortes und der Zeit, aber auch innerlich, auf den Aufbau der Handlung.

Die Handlung der „Iphigenie".

§ 1. Akt I.

Wenn man das dramatische Gerüst des Dramas klarlegen will, muß man Handlung und Beiwerk sondern, d. h. das Geflecht der lückenlos vom erregenden Moment bis zur Katastrophe laufenden Fäden klarlegen. Darum ist unsere erste Frage: Wo liegt das erregende Moment? Daraufhin muß man den ersten Akt untersuchen.

Der erste Auftritt, Vers 1—53, zeigt Iphigenie, wie sie aus dem Tempel Dianas in den heiligen Hain tritt. Sie äußert ihre starke Mißstimmung gegen Tauris, klagt über Fremdsein und Mangel an Wirksamkeit und bittet schließlich die Götter, sie den Ihren endlich wiederzugeben (39—53).

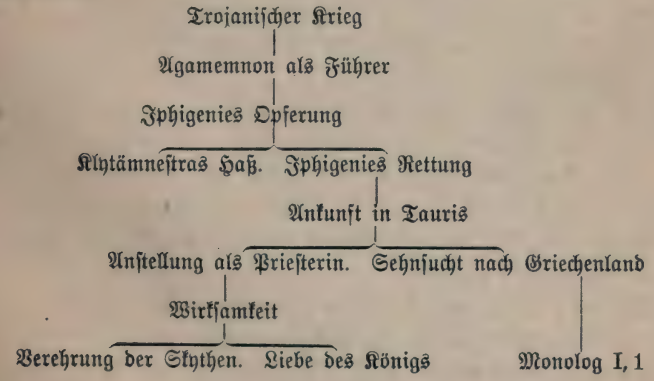
Dieser Auftritt folgt aus einer Vorgeschichte, die wir aus den vielen Angaben des Dramas selbst nachschaffen können.

Als der trojanische Krieg ausbrach, wurde Agamemnon von den Griechen zum Führer gewählt. Die Flotte wurde in Aulis durch ungünstige Winde zurückgehalten. Das Heer, das nach dem religiösen Stand der Zeit dies Mißgeschick als Strafe einer Gottheit an dem Führer ansah, zwang ihn, der wahrscheinlich den

Aberglauben der Menge teilte, die erzürnte Göttin Diana durch ein Menschenopfer zu versöhnen. Die Priester bestimmten seine älteste Tochter Iphigenie dazu. Sie wurde der Mutter weggenommen und auf den Altar der Göttin gelegt. Was war menschlicher, als daß Klytämnestra nun den Gatten haßte! Aus diesem Haß folgt ihr Ehebruch und Agamemnons Ermordung, daraus Orestens Blutrache und seinWahnsinn, also ein Zweig der Vorgeschichte, der mit Orestens und Pylades' Ankunft in die Handlung einmündet.

Zunächst zu Iphigenie zurück! Diana rettet sie, indem sie das ohnmächtige Mädchen am Altar in eine Wolke einhüllt und nach Tauris trägt. So lernt Iphigenie an sich selbst die Göttin als gütig und menschlich kennen und den angeblichen Blutdurst der Götter als einen Irrtum der Menschen verstehen. In Tauris wird sie im Tempel gefunden. Die geheimnisvolle Ankunft verschafft ihr Schonung und religiöse Scheu, sie wird als Eigentum der Göttin betrachtet und als ihre Priesterin angestellt. So kann sie religiös und sittlich erziehend auf den König und das ganze Volk wirken, und zwar jahrelang. Dadurch erntet sie die allgemeine Verehrung der Skythen und die Liebe des Königs.

Sie ist aber nicht gern in Tauris; ihr ist es die „Fremde". Sie sehnt sich nach Griechenland und ihrer Familie zurück. Und dies Gefühl, das unmittelbar vor dem Drama aufs höchste gestiegen ist, treibt sie am Beginn des Dramas aus dem Tempel heraus und läßt sie zu der Göttin beten. Wir haben also folgende Vorgeschichte Iphigeniens:

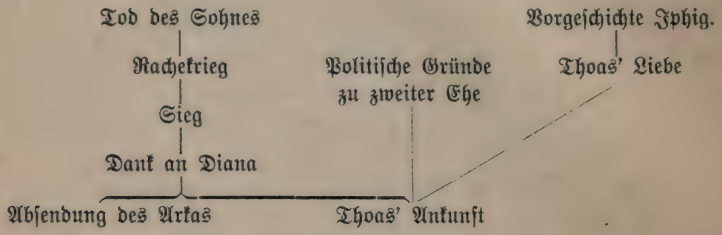


Aber außer dem Gebet tut Iphigenie nichts, schmiedet keinen Plan zur Abreise oder Flucht, beschließt nicht, den König um

Entlassung zu bitten: sie bleibt passiv. Was auf den ersten Auftritt folgt, folgt nicht aus ihm; also endet er mit vollem Bruch (53).

Mit Arkas' Auftreten (54) mündet ein anderer Zweig der Vorgeschichte ein. Des Königs Sohn ist in einem früheren Krieg gefallen. Thoas hat einen Rachekrieg unternommen und gesiegt. Jetzt will er der Göttin Diana danken und schickt Arkas als Boten.

Der Tod des Sohnes hat aber noch die weitere Folge, daß der König aus politischen Gründen eine zweite Ehe schließen möchte. Daraus und aus seiner Neigung zu Iphigenie entsteht sein Wunsch, Iphigenie zu heiraten. Daraus folgt seine eigene Ankunft (220).



Der zweite Auftritt, Iphigenie und Arkas, ist in sich streng geschlossen. Er beginnt mit einem kurzen Verbindungsstück (54—62) und zerfällt in zwei Hauptteile. Der erste (63—149) zeigt die Mißstimmung der Taurier wegen Iphigenies Unnahbarkeit und „Undankbarkeit" und widerlegt ihre Klage um ihr tatenloses und unnützes Leben; der zweite (150—219) deutet an, daß Thoas den Entschluß gefaßt habe, sie zu heiraten; er bereitet also den Antrag vor. Trotzdem ist am Ende des Auftritts (219) ein technischer Bruch anzusetzen.

Erst mit Thoas' Ankunft, dritter Auftritt, beginnt eine Kette, die durch den ganzen Akt weiterläuft (220). Sie bringt gleich in der ersten Rede des Königs (248—50) den Antrag: er möchte Iphigenie an sich und sein Land fesseln. Dadurch, daß Iphigenie ihm widerstrebt, beginnt ein Kampf zwischen König und Priesterin um das Thoasziel: Heirat.

Iphigenie sucht mit Gründen allgemeiner Art den König von der Werbung abzubringen. Er widerlegt oder versteht ihre Gründe nicht. Dabei treibt er sie dazu, ihre Herkunft zu enthüllen, was ihr sehr unwillkommen ist. Sie richtet die Erzählung aber so ein, daß sie ihrem Zweck dienen soll, nämlich ihm Grauen vor ihrer

Person einzuflößen und ihn die Werbung aufheben zu lassen. Durch diese Unterabsicht wird die Erzählung, die doch auch Exposition ist, technisch in Handlung umgesetzt.

Aber Iphigenie erreicht dies Ziel nicht, Thoas erneuert seinen Antrag (435—36). Ihre neuen Ausflüchte und Bitten überhörend braust Thoas schließlich auf und wird beleidigend. Dies gibt ihr den Mut, den Antrag definitiv abzulehnen (490—92). Erbittert gibt dann Thoas den Blutbefehl, „zwei Fremde" der Göttin nach dem alten Brauche zu opfern. Damit verläßt er sie, gibt hinter der Bühne den Befehl zur Opferung und wartet auf die Vollstreckung oder die Botschaft Iphigenies, daß sie doch lieber seinen Antrag annehmen wolle als das Opfer vollziehen. Denn er gibt ja den Befehl nur, um sie mürbe zu machen. Bis in den vierten Akt hinein bleibt Thoas untätig; erst da (1421) schickt er Arkas ab, um das Opfer zu beschleunigen; und erst 1767, Anfang des fünften Aktes, tritt er selbst wieder auf.

Im ersten Akt hat der Blutbefehl noch in Iphigenies Monolog (538—60) eine Fortsetzung, die aber mit vollem Bruch endet.

Das erregende Moment setzen wir 248—50 an, als den Punkt, wo jener Kampf einsetzt, der durch das ganze Drama hindurchgeht und erst mit der Katastrophe endet. Diese liegt zweifellos bei 2151, bei Thoas' Worten: So geht! Da gibt der König seine Absicht endgültig auf, und Iphigenie erreicht, was sie wünscht. Die Heimkehr ist also das Handlungsziel, das die eine Partei erreichen, die andere verhindern will. Mit seinem Antrag 248—50 will Thoas Iphigenie an sich fesseln; deutlich beginnt da der Kampf zwischen König und Priesterin.

Die Ablehnung (490) treibt den Blutbefehl hervor. Dieser ist also ein erster Nebenpunkt der Handlung.

§ 2. Akt II.

Die Handlung des ersten Aktes könnte man als eine lückenlose Linie darstellen, die gerade aufs Handlungsziel gerichtet ist. Mit dem Blutbefehl wird das anders.

Wir haben schon ergänzt, daß Thoas nach seinem Abgang (537) zu den Skythen geht und ihnen den Befehl gibt, die beiden Fremden zur Opferung in den Tempel zu bringen. Dann bleibt er selbst wartend zurück.

Mit dem Auftreten der beiden Griechen mündet Orestens Vorgeschichte in die Handlung (561). Sie ist ein Seitenzweig aus Iphigeniens Vorgeschichte. Aus Klytämnestras Haß folgt ihr Ehebruch mit Ägisth, daraus die Ermordung Agamemnons, die Rettung Orestens durch Elektra, seine Jugendzeit bei dem Oheim, die Rückkehr, die Ermordung der Mutter, die Strafe durch die Furien, die Fahrt nach Delphi, die Antwort des Orakels, die Fahrt nach Tauris, die Trennung der beiden Führer von den Gefährten und ihre Gefangennahme. Diese bringt Thoas erst auf den Gedanken, mit der Opferung Iphigenie zu schrecken und gefügig zu machen. Erst nach Ablehnung seines Antrags gibt er wirklich den Blutbefehl. Vorher waren die beiden Griechen im Ungewissen über ihr Schicksal. Jetzt empfangen sie die Ankündigung des Todes und werden in Ketten in den heiligen Hain gebracht. Schon hier entsteht in Pylades' Seele der Plan, sich und Orest mit Iphigenies Hilfe zu retten, während sich Orest resigniert in das Schicksal ergeben will.

Inzwischen meldet ein Wächter Iphigenie die Ankunft der Opfer, dann kehrt er zu Thoas zurück. Daraufhin zeigt sich Iphigenie in der Ferne und Pylades schickt Orest weg, weil dieser sich nicht für Listen eignet (794).

Bis dahin ist der zweite Akt vor allem Exposition der Vergangenheit, jetzt beginnt ein Kampf zwischen Pylades und Iphigenie. Diese will Auskunft erhalten über die Lage in Griechenland (798), jener will sie bereden, ihm zur Flucht zu verhelfen; sobald er sie an ihrer Sprache als Landsmännin erkennt, steigt seine Hoffnung und seine Aussicht; aber Iphigenie geht dann gar nicht auf seine Wünsche ein, sondern fordert dringend Auskunft über die Lage in Griechenland. Dies Verlangen fließt natürlich aus dem Handlungsziel, ihrer Sehnsucht nach Rückkehr.

Sie erfährt nun nach der Reihe Trojas Fall, Agamemnons Ermordung, Einzelheiten und Gründe derselben (845, 880, 891—917). Damit brechen die bisherigen Hoffnungen Iphigenies völlig zusammen. Sie glaubte, von der Göttin für den Vater aufbewahrt zu sein, um nach dem Fall Trojas wieder Freude in das Königshaus zurückzuführen; nun ist der Vater tot und sie selbst in den Fluch verstrickt.

Dieser innere Zusammenbruch ist der zweite Nebenpunkt der Iphigenienhandlung (918). Der erste, der Blutbefehl, zeigte Iphigeniens ganze Stellung auf Tauris bedroht und erschüttert;

dieser ihre Hoffnung auf die Zukunft. Iphigenie verhüllt ihr Antlitz und geht in den Tempel zurück, um sich zu sammeln.

Aus dem Verhalten der Priesterin schließt Pylades mit Recht, daß sie mit dem Tantalidenhause bekannt sei, und betrachtet das als einen Umstand, der seinem Plane nur förderlich sein könne. Daher bereitet er ihn jetzt energisch vor, sucht Orest auf, belehrt ihn über sein Vorhaben und die Rolle, die Orest darin spielen soll, und schickt ihn zum Tempel. Dann sucht er die Gefährten, findet sie aber nicht. Dieser Fluchtplan des Pylades ist also eine neue Zielhandlung, deren erregendes Moment da liegt, wo er den Plan faßt, das ist vor dem ersten Auftreten, nach der Gefangennahme und bei der Verkündung des Blutbefehls. Diese Zielhandlung verflicht sich oft mit der Iphigenien-Zielhandlung, ist davon aber genau zu unterscheiden.

§ 3. Akt III.

Während Orest von Pylades geschickt zum Tempel zurückkehrt, kommt Iphigenie aus eigenem Antrieb aus dem Inneren heraus (926). Sie will hauptsächlich mehr von ihrer Familie erfahren, besonders von Orest und Elektra; aber daneben möchte sie auch den Griechen helfen, ja, sie hofft sogar heimlich, vielleicht mit ihnen zusammen zurückkehren zu können (vgl. 948).

Nun beginnt zwischen beiden ein Kampf: Orest will mit Schweigen bedecken, was Iphigenie gerade wissen will. In drei Stufen wird der Höhepunkt erreicht: 1) Vers 952—84: Orest und Elektra leben; 2) Vers 985—1049: Klytämnestra fiel durch Sohnes Hand; 3) Vers 1049—1117: ich bin Orest. Damit ist der Höhepunkt des ganzen Dramas erreicht: Iphigenie hat die Überzeugung, ihre Gebete seien erhört und jetzt sei die von den Göttern gewollte Rettung da (1094—1117).

Von nun an muß Iphigenie von Orest als Schwester erkannt zu werden wünschen. Nach vorsichtiger Vorbereitung spricht sie es schließlich offen aus: Sieh Iphigenien! (1173). Zuerst stößt er sie noch weg, dann erkennt er sie an, aber glaubt nun, die Furien wollten ihn durch die Schwester töten lassen (1243—1254). Darauf sucht Iphigenie Pylades, findet ihn, noch ehe er die Gefährten wiedergefunden, und verständigt sich mit ihm. Als sie zurückkehren, hat sich inzwischen der Fluch des Orest gelöst (1258—1309) und

Ruhe ist in sein Gemüt eingezogen. Aber noch ist er nicht völlig klar (1310—16), daher das Gebet Iphigeniens. Pylades rüttelt ihn endgültig bewußt auf. Nun wird sich Orest der Heilung bewußt, faßt wieder Lebensmut und freut sich der Wiedervereinigung mit Iphigenien (1341—66). Pylades trennt die Geschwister und fordert sie zu schnellem Rat und Entschluß auf (1365—68). Damit schließt der dritte Akt.

An ihn setzen sich folgende ergänzende Glieder: Pylades entwickelt den Geschwistern seinen Plan. Iphigenie soll den König mit List hinhalten, während Orest und Pylades die Gefährten suchen. Dann soll unter Leitung Orests alles zur Abfahrt fertig gemacht werden und Pylades zurückkommen, um das Bild zu rauben und mit Iphigenie zu fliehen.

Orest war bisher durch sein Leiden unfähig, mitzuwirken, von der Priesterin war es fraglich, — jetzt sind diese Hemmungen Pylades' gefallen, ein wichtiger Punkt dieser Handlung.

Die beiden Männer suchen die Gefährten, damit läuft ein Zweig hinter die Bühne; Iphigenie tritt vor den Tempel und wartet — dieser Zweig der Pylades-Handlung verbindet den dritten und vierten Akt.

§ 4. Akt IV und V.

Den Inhalt der ergänzten Glieder erfahren wir aus Iphigenies Monolog IV, 1 Vers 1369—1401. Dieser Teil ist keine Handlung, sondern Beiwerk: lyrische und erzählende Motive. Aber 1401—15 ist wieder Handlung, da jetzt in Iphigenie der Widerwille gegen die Lüge entsteht, als Folge des Pylades-Planes und mit wichtigen Folgen auf ihn zurück. Bei Arkas' Erscheinen bekommt sie sogar deswegen Herzklopfen.

Durch Arkas' Auftreten verknüpft sich jetzt die alte Thoas-Handlung des ersten Aktes mit der Pylades-Handlung. Dem wartenden König wird die Zeit zu lang, deshalb befiehlt er Arkas, nachzufragen, und wartet selbst auf diese Antwort.

Gegen Arkas bringt Iphigenie nun Pylades' listigen Einfall vor, der Wahnsinn Orestens habe den Tempel entheiligt; nun müsse sie das Bild der Göttin im Meere „reinigen". Aber sie gibt bald nach, als er dringend rät, dies neue Hindernis dem König vorher zu melden (1450). Damit stellt sie die glückliche Ausführung der

Flucht und des Bilderraubes in Frage. Aber vergeblich versucht Arkas, sie auch inbetreff des Antrags zur Nachgiebigkeit zu bringen. In dieser Hinsicht bleibt sie ganz fest und zieht seinen Rat auch nicht einen Augenblick in Erwägung! Ja, sie bekennt sogar, daß sie gegen den König „Widerwillen" fühlt, wenn er statt des Dankes sie selbst erwerben wolle (1492, 95, 96).

An dieser Stelle, besonders 1465—69, wird deutlich, daß der Blutbefehl Thoas' nur ein Mittel zum Zweck ist, daß daher die Opferung der Griechen nur ein Unterziel und der Antrag sein Hauptziel ist.

Wenn nun auch Iphigenie gegen Arkas' Versuch, sie inbetreff des Antrags umzustimmen, ganz fest bleibt, so erschüttern doch seine letzten Worte (1500—1502) ihr Herz. Aber nur, soweit es die List und den Betrug betrifft. Sie hält aufrecht ihre Ablehnung des Antrags, ihre Sehnsucht nach Griechenland, ihren Wunsch, die beiden Griechen zu retten, — aber die Mittel, mit denen Pylades ohne Bedenken arbeitet, und die Rolle, die er ihr dabei zugewiesen, sind ihr jetzt „doppelt verhaßt" (1525).

In diesem Zustand trifft sie Pylades hier. Hinter der Bühne hat sich der Zweig der Pylades-Kette noch einmal gespalten: nach Auffindung der Gefährten ist Orest bei ihnen geblieben und bereitet alles zur Abfahrt vor, während Pylades zu Iphigenie eilt, um ihr die frohe Nachricht zu bringen, daß Orestens Heilung offenbar von Dauer ist, daß die Gefährten gefunden sind, und um sie und der Göttin Bild aufs Schiff zu führen. Jetzt erfährt er, daß Iphigenie seinen Plan und ihrer aller Leben in Gefahr gebracht hat. Er ermahnt sie, bei der Wiederkunft des Boten „fest zu stehen" (1595), malt ihr ihre Aufgabe in der Heimat lockend aus (1610—18) und versucht, ihre sittlichen Bedenken zu entkräften, zuletzt mit dem Hinweis, daß sie gar keine andere Wahl haben, sondern daß „die eherne Hand der Not gebietet" (1680). Dann geht er zurück, um dem Boten des Königs auszuweichen und die Gefährten über die neue Verzögerung zu beruhigen (1688).

Allein gelassen, bleibt Iphigenie in vollständiger Ratlosigkeit und Zwiespältigkeit. Sie sieht ein, daß Pylades recht hat und daß sie ihm folgen muß. Aber ihre reine Seele kann sich nicht damit abfinden, daß sie der Göttin Bild rauben und den Mann hintergehen muß, dem sie ihr Leben und Schicksal in Tauris dankt (1710).

Inbrünstig bittet sie die Göttin: „rettet euer Bild in meiner Seele" (1717), voller Angst, die Götter könnten doch so sein, wie „das Lied der Parzen" sie darstellt. Mit dieser lyrischen Einlage schließt der vierte Akt.

Inzwischen ist Arkas zu Thoas gegangen und hat ihm Iphigenies Einwand berichtet. Im Gespräch darüber treten die beiden Skythen Anfang des fünften Aktes auf. Arkas äußert sein Mißtrauen gegen die Priesterin, Thoas befiehlt, sie herbeizuholen und das Ufer nach versteckten Fremden zu durchsuchen. Damit spaltet sich der laufende Faden: mit Iphigenies Auftreten (1804) mündet der erste Zweig, mit Orests Auftreten (1993) der zweite wieder ein.

Thoas bleibt 1783—1803 allein. Er spricht erregt seinen Grimm aus, — danach wäre dieser Monolog nur eine lyrische Einlage. Aber 1798 äußert er: „Vergebens hofft' ich, sie mir zu verbinden." Hier gibt er also sein Ziel auf, sie durch seinen Antrag an sich zu fesseln. Noch behält er den Wunsch, sie in Tauris zurückzuhalten, und die Absicht, den Blutbefehl ausführen zu lassen, — aber ohne die frühere Kraft und Entschlossenheit.

In dem folgenden großen Gespräch mit ihm wird nun Iphigenie zu einem offenen Geständnis getrieben (1919—1936), damit vereitelt sie die Ausführung des Pylades-Planes. Dafür bittet sie jetzt den König offen: „entlaß uns" (1963), — und würde dies Ziel am Ende dieses Auftritts, also bald nach 1992 erreichen, da Thoas' Zorn sichtlich abnimmt, wenn nicht 1993 Orest mit den Waffen in der Hand dazwischenträte.

Arkas hat mit seinen Begleitern die Griechen gefunden und angegriffen. Bei der Übermacht der Feinde müssen die Griechen weichen. Deshalb will hier Orest schnell die Schwester abholen. Von dem Bilde spricht er nicht mehr, — entweder gibt er es unter dem Drang der Umstände auf oder er hat schon hier den wahren Sinn des Orakels eingesehen, den er später (2107) ausspricht.

Aus demselben Gefecht hinter der Bühne stammen auch die Fäden, die mit Pylades' und Arkas' Auftreten in den vierten Auftritt münden (2012, 2017). Daraus zweigen sie gleich wieder ab; Arkas und Pylades bringen das Gefecht zum Stillstand und warten auf den Ausgang des Gesprächs (2023, 2026). In der Nachgeschichte, der Heimfahrt, vereinigen sich dann Orest und Iphigenie mit Pylades und den Gefährten, während Arkas und die Skythen zu Thoas zurücktreten.

Mit dem Befehl zum Waffenstillstand (2022) hat Thoas schon den Befehl an Arkas: „Faßt sie, wie ihr pflegt“ (1782) — rückgängig gemacht. Vorher hatte er schon eingesehen, daß seine Hoffnung auf Iphigenies Hand „vergebens“ war (1798) — und war sein Zorn über den Fluchtplan im Abnehmen begriffen (1986). Jetzt fehlt noch die formelle Zurücknahme des Blutbefehls und die Erlaubnis zur Heimkehr. Diese letztere enthält ja auch die erstere in sich. Innerlich hat der König schon früher den Blutbefehl zurückgenommen (1937). Die Überzeugung, daß Orest Agamemnons Sohn sei, braucht er dazu nicht, die ist für ihn nur wichtig zur Gewährung der Heimkehr. 2058 erklärt er sich für überzeugt.

2041 bietet Orest den Zweikampf an, zunächst natürlich, um für die Freiheit der anwesenden Griechen zu kämpfen, dann erweitert er das Ziel: es soll um das Schicksal aller Fremden gehen. Daß Thoas darauf eingehen will, zeigt schon, wie wenig ihm noch an der eigentlichen Opferung liegt. Die Ausführung wird dann durch Iphigenies Hinweis auf das traurige Schicksal, das ihr bevorstände, verhindert. Aber noch steht der geplante Raub des Bildes zwischen den Parteien; wenigstens muß Thoas die Lage so ansehen. Als aber Orest auf das Bild verzichtet und darlegt, wie er jetzt den Sinn des Orakels auffaßt (2107—17), fällt auch diese Schranke. Orests und Iphigenies Bitten vereinigen sich und Thoas gibt die Erlaubnis 2151: „So geht!“ Das ist also die Katastrophe des Dramas, die Stelle, wo der Kampf der Parteien endgültig endet. Das folgende, der Abschluß, ist Beiwerk, — bis 2174: „Lebt wohl!“

§ 5. Kritik der Handlung.

Die bisherige Untersuchung hat gezeigt, daß das Drama von einem verwickelten, aber in sich streng zusammenhängenden Geflecht vorwärtsgehender Momente durchzogen ist. Die Exposition ist zum Teil meisterhaft in Handlung umgesetzt. Beiwerk sind nur folgende Stücke: I, 1. 2; I, 4; II, 1 (—793); IV, 5 (1712—66); V, 1783—1803; V, 2151—2174; dazu natürlich noch viele kleine durch den Dialog zerstreute Momente.

Alle Teile hängen innerlich fest zusammen; die Szenen folgen sich streng der Zeit nach. Die Einheit des Ortes ist ebenfalls streng gewahrt: alle Szenen spielen an demselben Platz vor dem Tempel Dianas im heiligen Hain.

Obwohl Zeitbestimmungen fehlen, ist doch die Einheit der Zeit erreicht im strengsten Sinne: das Drama braucht zu seiner Aufführung vielleicht drei Stunden; in derselben Zeit könnte sich auch die Handlung im wirklichen Leben abgespielt haben. Dies Ideal von Zeitbehandlung hat nach Lessing den Franzosen vorgeschwebt. Auch kommen vom dritten Akt an keine episodischen Szenen mehr vor; die lyrischen Einlagen sind kurz und durchaus begründet, sie hemmen nicht; die Handlung läuft schnell ab.

Dem Anschein nach ist also die Handlung einwandfrei. Aber der Eindruck im Theater widerspricht dem. Im Laufe des zweiten und dritten Aktes vergißt man Thoas und seinen Kampf mit Iphigenie ganz und ist Anfang des vierten Aktes verwundert, daß die Handlung zu Thoas zurückkehrt. Der zweite und dritte Akt wird als ein Umweg und Anbau empfunden. Das muß ein Fehler sein. Dieser kann nur im Handlungsziel und der Art seiner Erstrebung liegen, alles andere ist ja technisch richtig. Es könnte sein, daß in dieser Hinsicht die Einheitlichkeit fehlt.

Da, wie wir gesehen haben, „Iphigenie" ein Zieldrama ist, müßte es die Anforderungen erfüllen, die wir in der Arbeit über Lessings „Emilia Galotti" und „Minna von Barnhelm" als typische Kennzeichen der Zielhandlung dargestellt haben, der Kampf der handelnden Personen muß auf einen Punkt gerichtet sein, ihre Strebungen in einem Punkte zusammenlaufen. Dieser Punkt ist das „Handlungsziel".

Als solches ist in unserem Drama Anfang des ersten Aktes und in der Handlung der ersten Akte oft unzweideutig die Rückkehr Iphigenies nach Griechenland bezeichnet, die von ihr gewünscht, von Thoas gehindert wird.

Der König will Iphigenie durch Heirat an sein Land und seine Person fesseln; sie will sich äußerlich und innerlich von Tauris freihalten, um stets für die Rückkehr vorbereitet zu sein (441—47, 454—60). Denn sie meint, ihre eigentliche Lebensaufgabe liege noch vor ihr, in Griechenland.

Das Drama zeigt Iphigenie zunächst in der Verteidigung. Sie versucht ihre bisherige, innerlich unabhängige Stellung zu bewahren durch Ablehnung des Antrags (490). Daraus folgt dann Thoas' Blutbefehl: Thoas bedrängt sie stark, um sie mit Gewalt zu gewinnen (535—37). Damit ist ihre äußere Stellung und ihr Einfluß

in Tauris dahin. Das ist der erste Nebenpunkt der steigenden Handlung.

Es bleibt Iphigenie noch ihre Hoffnung auf eine wunderbare Rückkehr zu Eltern und Geschwistern nach dem Ende des trojanischen Krieges. Mit dem Gedanken daran ist sie im zweiten Akt stark beschäftigt. Die erste Unterredung mit Pylades läßt ihre Hoffnung stark anschwellen, aber dann zusammenbrechen. Das ist der zweite Nebenpunkt der steigenden Handlung: Iphigenie sieht, daß alle Voraussetzungen für ihre Hoffnung nicht mehr zutreffen, sondern sie selbst in den Fluch ihrer Familie mit verwickelt ist (911—17).

Wichtig ist, daß Iphigenie hier ganz von dem Gedanken beherrscht wird, Diana werde sie durch ein Wunder zurückführen, wie sie sie durch ein Wunder gerettet und nach Tauris gebracht hat. Ihr Trachten geht danach, für dies Wunder immer bereit zu sein, aber herbeiführen kann sie es natürlich nicht. Daher kann in diesem Teil des Dramas nur der Widerstand gegen Thoas dramatisch sein, also der erste Akt. Der zweite Akt ist, soweit er Iphigenies Warten auf das göttliche Wunder betrifft, nur schwach dramatisch: er enthält kein ausgesprochenes Streben nach der Erreichung der Rückkehr, bloße Erkundigungen, ob die Vorbedingungen zutreffen, und die Erkenntnis, daß sie nicht mehr zutreffen. Wohl wird das Handlungsziel im Auge behalten, aber die Handlung wird nicht mehr straff geführt, sondern verlangsamt.

Mit Beginn des dritten Aktes wird Iphigenie wieder im Sinne des Handlungsziels positiv tätig; jetzt wünscht sie, durch ihre Landsleute gerettet zu werden (948). Darum erkundigt sie sich bei Orest nach Agamemnon: sie will wissen, ob eine Rückkehr nach Hause noch Sinn hat (965). Wenn alle Mitglieder der Familie tot wären, fehlte ihr der Antrieb, zurückzukehren. Vielleicht könnte sie sich dann mit Tauris aussöhnen.

Nun erfährt sie, 1. daß Orest und Elektra noch leben (982), 2. daß Klytämnestra durch Sohnes Hand fiel (1038), 3. daß Orest vor ihr steht (1082). Diese Vereinigung mit dem Bruder faßt sie als „Erfüllung" ihrer Gebete um Rettung auf, als einen Wink der Götter (1094). Hier liegt der Höhepunkt der Iphigenien-Handlung. Sie ist daher jetzt ohne weiteres bereit, mit den beiden Griechen zu fliehen.

So ist das alte Ziel wohl geblieben: Heimkehr, — aber die Mittel, mit denen es erstrebt wird, wechseln; früher verhielt sich

Iphigenie passiv und wartete auf ein Wunder, jetzt ist sie aktiv geworden. Und zwar schon ehe sie Orest spricht, in der Pause zwischen dem zweiten und dritten Akt, wo sie erwägt, ob sie nicht vielleicht mit den beiden Griechen fliehen könne. Diese Veränderung in ihrem Verhalten wirkt aber dramatisch störend.

Hinter dem Höhepunkt setzt die fallende Handlung ein. Sie fällt in drei Stufen, die zugleich drei Hemmungen des Handlungsziels darstellen.

Erste Stufe: Orest erkennt die Schwester nicht und stellt dadurch die Rettung in Frage (1174). Diese Hemmung wird allmählich beseitigt, völlig erst durch seine Heilung, die Ende des dritten Aktes eintritt und 1358—64 vollendet ist.

Technisch ist dieser Faden gedacht als erste Hemmung des Handlungszieles im absteigenden Teil: wenn Orest die Schwester nicht erkennt und wahnsinnig bleibt, wird er sie nicht retten. Aber die Heilung des Orest zieht als solche die Spannung und Teilnahme zu sehr auf sich und läßt das Handlungsziel: Heimkehr — darüber lange vergessen; sie ist also dichterisch nicht genug untergeordnet.

Zweite Stufe. Iphigenies reine Seele lehnt sich gegen die Lüge auf. Dadurch wird wieder die Erreichung der Heimkehr gehemmt, diesmal von innen heraus, und in zunehmender Kraft (1418—20) empfindet sie Aufregung und Trauer, weil sie Arkas belügen soll. 1434—40 spricht sie aber diese Lüge wirklich aus. Es kommt dabei weniger darauf an, daß „das Übel" Orest nicht „im inneren Tempel" faßte, sondern in dem Hain oder in der Vorhalle, vielmehr darauf, daß die „geheimnisvolle Weihe" des Götterbildes nur ein Vorwand ist, um Bild und Priesterin zu entführen, und daß Iphigenie zu diesem Anschlag des Pylades durchaus bereit ist. Durch Arkas' Reden wird sie schwankend (1326), durch Pylades völlig ratlos und unentschieden gemacht (1707—11) und durch Thoas endlich zum Geständnis getrieben (1919—20). Damit liefert sie sich und ihre Verwandten dem Gegner völlig aus. Das ist der zweite Nebenpunkt der fallenden Handlung.

Dabei ist zu beachten, daß der dramatische Kampf der „Iphigenie" als ein Kampf zwischen den Tauriern und Iphigenie angesetzt ist. Aber auf den beiden Stufen der fallenden Handlung treten Thoas und Arkas ganz bei Seite. Die dramatischen Gegner Iphigenies sind Orest, solange er sie nicht als Schwester anerkennen will, und

Pylades, weil er sie gegen die Stimme ihres Gewissens zur Lüge zwingen will. Dabei stehen beide gegen Thoas auf Iphigenies Seite. Dadurch verzettelt sich der eigentliche dramatische Kampf.

Erst am Ende der zweiten Stufe wird der eigentliche Kampf Iphigenies gegen Thoas wieder aufgenommen, denn das offene Geständnis legt einen moralischen Druck auf Thoas: „Verdirb uns, wenn du darfst!" (1936). Damit lenkt das Drama wieder auf den Standpunkt des ersten Aktes ein.

Dritte Stufe. Durch das Geständnis ist Thoas milder gestimmt, da tritt Orest mit Gewalt dazwischen (1997). Mit der Anerkennung Orestens als Sohn Agamemnons (2058) beginnt schon die Lösung, völlig erreicht wird sie 2151: „So geht". Damit ist die dritte Hemmung beseitigt und die Katastrophe eingetreten: Iphigenie erreicht ihr Ziel, Thoas gibt seins endgültig auf.

In den bis jetzt besprochenen Stücken ist also das Handlungsziel zwar nie verlassen oder geändert, aber zum Teil nicht im Auge behalten, zum Teil nicht streng genug erstrebt. Daher die langsame und unsichere Führung der Handlung. Besonders schädlich ist der Umstand, daß sie in zwei Ansätzen erstrebt wird. Die Handlung ist also nicht einwandfrei, nicht einheitlich.

Der Bau der bisher besprochenen Teile ist einfach und übersichtlich:

A. Erregendes Moment 490 I. Nebenpunkt 535—37 II. Nebenpunkt 911—17	Steigende Handlung
B. Höhe 1094 I. Nebenpunkt 1174 II. Nebenpunkt 1919—20 C. Katastrophe	Fallende Handlung

§ 6. Kritik der Handlung.

Fortsetzung: Pylades.

Bisher haben wir noch ganz außer acht gelassen, was die Pläne Orests und Pylades' betrifft. Beide greifen ins Drama ein mit einem Plan, der vom Handlungsziel ganz unabhängig ist. Das Orakel Apollos hatte ihnen wörtlich gesagt:

„Bringst du die Schwester, die an Tauris Ufer
Im Heiligtume wider Willen bleibt,
Nach Griechenland, so löset sich der Fluch."

Sie kommen daher mit der Absicht, das Dianabild aus dem Tempel zu rauben. Sie werden gefangen genommen und hören von dem alten Gesetz, die Fremden zu opfern, und von der Milde der Priesterin. Erst die Ankündigung ihres Todes läßt in Pylades einen besonderen Plan entstehen, dessen Ausführung im Drama dargestellt wird.

Dies erregende Moment der Pylades-Handlung liegt also hinter der Bühne. Sein Ziel ist die Gewinnung des Götterbildes und die Flucht der beiden Freunde. Erst später wird die Flucht Iphigenies mit eingeschlossen.

Ein dramatischer Kampf findet also statt zwischen Pylades und der Oberpriesterin: zunächst will er sie für den Fluchtplan gewinnen, später für die Hilfe beim Raub des Bildes.

Dieser Teil der Pylades-Handlung steigt in zwei Stufen. 1. Iphigenie faßt Teilnahme für Orest und Pylades; Pylades merkt, daß sie ihnen geneigt ist, daß sie selbst Griechin ist (803—808) und daß sie sogar dem Tantalidenhause nahesteht (919—925). 2. Iphigenie tritt durch die Erkennung des Bruders ganz auf die Seite des Pylades (1082) und übernimmt die Rolle, die Pylades ihr bei dem Raub des Bildes und der gemeinsamen Flucht zuerteilt hat, zwischen Vers 1368 und 1369, also zwischen Akt III und IV. Das ist die Höhe der Pylades-Handlung; Pylades ist seinem Ziel so nahe, wie nicht wieder.

Von nun an fällt sie in zwei Stufen.

1. Stufe. Iphigenies reine Seele widersetzt sich der List des Pylades und damit seinem ganzen Ziele. So wird die Pylades-Handlung gehemmt, zugleich die Iphigenien-Handlung. Aber es ist deutlich, daß der Seelenkampf Iphigenies besser in die Pylades-Handlung paßt. Denn sie widersetzt sich Pylades und arbeitet eigentlich Thoas entgegen. Das zeigt der Schlußpunkt dieser Stufe: das Geständnis (1919—36).

2. Stufe. Die Griechen unterliegen den Tauriern im Kampf. Damit ist der Plan des Pylades auch äußerlich gescheitert. Von einem Raub des Bildes und einer heimlichen Flucht der Griechen kann keine Rede mehr sein. Vielmehr wird der Bilderraub jetzt

ganz aufgegeben (2107), sobald die Griechen den wahren Sinn des Orakelspruches verstanden haben und die Heimkehr durch die Erlaubnis des Königs erreicht ist. Damit erreicht Pylades sein Ziel, aber auf anderem Wege, als er gewollt hat. 2151 ist auch die Katastrophe der Pylades-Handlung.

Es sind also eigentlich zwei Dramen ineinander gearbeitet, ein Iphigeniendrama mit dem Ziel: Heimkehr der Iphigenie nach Griechenland, und ein Pyladesdrama mit dem Ziel: Raub des Bildes und Flucht.

Die handelnden Personen verfolgen dadurch vielfach je zwei Ziele und sind in je zwei dramatische Kämpfe verwickelt. Iphigenie selbst kämpft gegen zwei Fronten: Thoas und Pylades; sie tritt von Thoas zu Pylades über und dann zurück zu Thoas.

Mit dem Ziel wechselt stets auch der Standpunkt des Zuschauers, und daher kommt es zu keiner Klarheit und Sicherheit des dramatischen Eindrucks.

Nun hat freilich der Dichter sehr geistreich die Ziele beider Parteien schließlich verselbigt. Pylades und Orest setzen sich ihr besonderes Ziel nur durch das Mißverstehen des Orakels. Dieses hat in Wirklichkeit die Heimholung Iphigenies beabsichtigt. An der technischen Bedeutung und Wirkung der Pylades-Handlung ändert das aber nichts. Bis zur richtigen Einsicht in das Orakel hat sie das Drama gespalten und den dramatischen Eindruck gestört. Die „Iphigenie" hat eben zwei erregende Momente, zwei Expositionen, zwei Höhepunkte usw. Das kommt dem Zuschauer nur deshalb nicht recht zum Bewußtsein, weil die Pylades-Handlung in der Ausführung gedrückt wird, indem z. B. ihr erregendes Moment und ihr Höhepunkt hinter die Bühne verlegt sind.

So ist auch Iphigenie technisch kein einwandfreies Stück. Goethe wollte die Technik des Zieldramas Lessings und Molières anwenden, aber seine Natur widerstrebte. Auch in der „Iphigenie" steckt eine auf- und absteigende seelische Entwicklung, die als „Handlung" hätte herausgearbeitet werden müssen, wenn das Drama wirklich innere technische Handlungseinheit und damit Bühnenwirkung erlangen sollte. Die „Iphigenie" enthält die Anlage zu einer Entwicklungshandlung, die durch bewußte Anwendung der Technik des Zieldramas verkümmert ist. Das Zieldrama ist aber mißlungen, weil Goethe dessen Handlung in eine Iphigenien- und Pylades-Handlung spaltete.

Ergebnisse.

Die vorangehende Untersuchung ergibt, daß Goethes Clavigo, Egmont und Iphigenie — vom „Götz" gilt dasselbe — von seiten der dramatischen Technik her betrachtet nicht gelungen sind. Es fehlt ihnen das, was dem Drama erst die volle Wirkung gibt, eine einwandfreie „Handlung". Sie fehlt, weil der Dichter die seiner Natur und Lebensanschauung gemäßen Formen der „Handlung" suchte, sie aber unter dem Eindruck von Meisterwerken — Franzosen, Shakespeare, Lessings „Emilia" — nicht fand oder vielmehr nicht gegen diese Vorbilder bei sich durchsetzte. Denn „Clavigo" und „Iphigenie" sind ihrer Anlage nach Entwicklungsdramen, aber durch Einfluß, bei Iphigenie durch bewußtes Erstreben der Zieltechnik Lessings und der Franzosen gestört, ja zerstört. Erst im Tasso erlangt Goethe eine wahrhaft dramatische Form, eine mit durchgeführter Entwicklungshandlung. Für diese gab es vorher ein technisch reines Muster: Gerstenbergs Ugolino, dem seinerseits wieder Klopstocks Tod Adams Vorbild war.

Der „Egmont" hat die Anlage zu einer Folgehandlung, eine Technik, die dem Geiste der Dichtung durchaus gemäß ist. Shakespeares Lear ist hier wohl das große Muster. Aber an der Herausarbeitung der Folgehandlung wurde Goethe offenbar verhindert durch Theorien vom Charakterdrama, wie sie unter dem Eindruck der historischen Stücke Shakespeares etwa von Lenz in den Anmerkungen über das Theater[1]) 1774 vorgetragen wurden. So kam es wieder zu keinem technisch einwandfreien Werke. „Stella" und „Die natürliche Tochter" scheinen, soweit ich augenblicklich sehe, dem Ideal des Dramas mit Folgehandlung näher zu kommen.

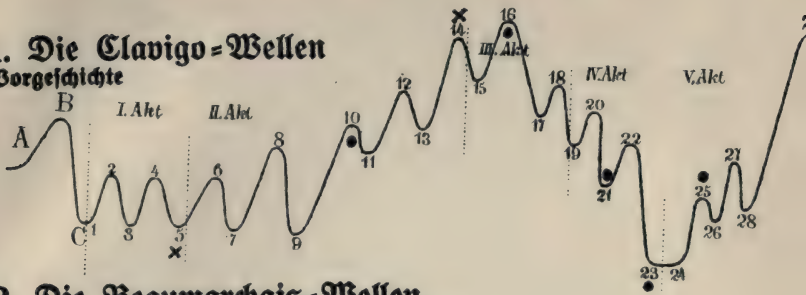
So zeigen die Dichtungen, die wir hier besprochen haben, das Ringen Goethes um *sein* Drama.

[1]) Friedrich, Probefahrten 13, S. 137 ff.

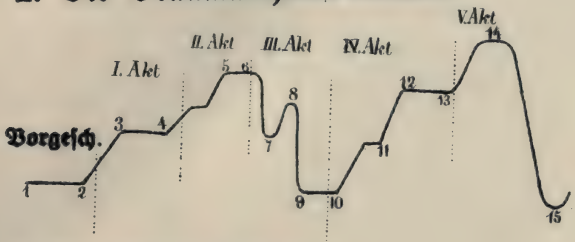
Druck von Ehrhardt Karras G. m. b. H. in Halle (Saale).

Beilage zu „Clavigo“

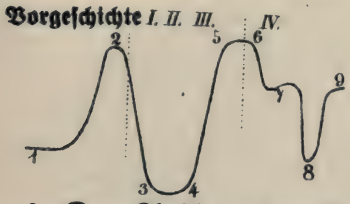
1. Die Clavigo-Wellen



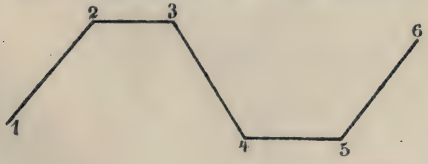
2. Die Beaumarchais-Wellen

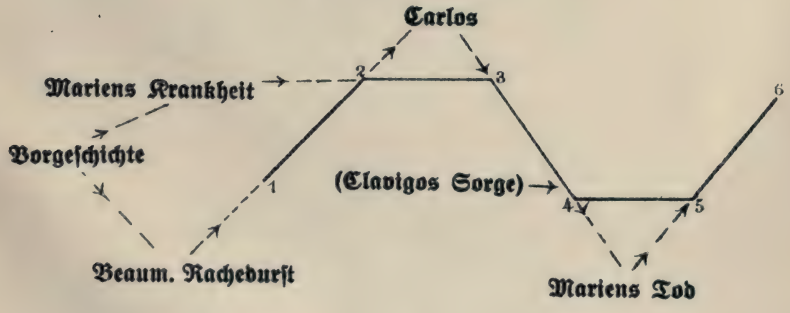


3. Die Marie-Wellen



4. Der Aufbau der Handlung





Goethe, Johann Wolfgang von 184121
LG.
G599
.Ysp
Author Spiess, Otto
Title Die dramatische Handlung in Goethes "Clavigo", "Egmont" und "Iphigenie."
DATE.
NAME OF BORROWER.
W. Lukenda. stud.
University of Toronto Library
DO NOT REMOVE THE CARD FROM THIS POCKET
Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU